الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة د. مولاي الطاهر

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

سعيدة

مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس ل.م.د في اللغة العربية وآدابها

تخصص: دراسات لغوية

العنوان:

الحداثة في الشعر العربي المعاصر
نازك الملائكة أنموذج

إعداد الطالبتين:

- بن ديدة يمينة
- بن ديدة نجاة

بإشراف الأستاذ:

* د. كريم بن سعيد

السنة الجامعية

1437-1436 هـ

2016/2015 م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

الصلاة والسلام

أهدي عملي على من قال فيهما: «**وَقُلْ رب ارحمهما كما ربيانِي صغيرا**»

- إلى من حضنت حزني وابتسامتي إلى أجمل كلمة ينطق بها لساني أمي الغالية أطال الله في عمرها
- وإلى مصدر الأمان الذي أفنى عمره من أجل راحتي وإلى رمز التضحية والعطاء أبي العزيز أطال الله في عمره
- وإلى إخوتي وزوجي وعائلتي وصديقاتي
- وكذا الأهل والأقارب كلاً باسمه حفظهم الله وجعلهم ذخراً لي وإلى رفيقة دربي أمينة.

نجاة

إهداء

- إلى روح أبي دعاءً له بالرحمة كما رباني وتعب من أجلي وإلى عضدي أمي
- إلى أهملي ومحبي الذي ما يخلوا بدعاء صادق أو قضاء حاجة
- . لله وحده أن يسر أمري وقيض لي أخوة كراماً أعانوني على إتمام البحث
- وإلى الأخ التي تعب في طباعة وإخراج هذه المذكرة

يمينة

مقدمة

مقدمة:

الحمد لله على ما أنعم، وله الشكر على ما ألهم، والثناء بنا قدم من عموم النعم، والصلاة والسلام على رسوله المصطفى الأمين وعلى أهل بيته الطاهرين ومن ولاه وبعد؛

لقد مر الشعر العربي في العصور الماضية باختلافات متعددة ومتنوعة لكن العصر الحديث لم يكن هذا الاختلاف مثل ما كان، فقد أصبح ظاهرة أدبية ألف فيها المؤلفات، وزاد من الحراك الثقافي الأدبي بشكل عام.

ولقد كانت الحداثة بمفهومها الشمولي حديث الأدباء والشعراء والمثقفين وأصبحت الحداثة في كل أمر منهجاً في الحياة حتى شملت الشعر العربي مما أدى إلى نقلة نوعية كبيرة في الشعر العربي، ولاشك أن الحداثة في الشعر مطلب فني وقومي معاً، ولا أتصور أن عربياً يريد تحريك السواكن في أمته ويقف موقفاً سلبياً من تحريك سواكن الشعر العربي وربطه ربطاً كاملاً بالعصر.

إن الحداثة في الشعر العربي أصبحت تنحوا منحنين مختلفين منحى الحداثة الزائفة التي تريد التغيير للتغيير فقط، ومنحى الحداثة الرائدة المطورة للقديم والناهضة به.

وإذا كانت الحداثة في المعاجم العربية العامة تعني المستحدث الذي هو نقيض القديم فإن المعاجم الفلسفية تتدرج بالمصطلح إلى ما يوافق روح العصر في طرائق آرائه المستجدة، حتى ولو كانت المواصفات القديمة.

ومعنى هذا أن الحديث ليس خير كله، كما أن القديم ليس شر كله، وحيز وسيلة للجمع بين محاسن القديم والحديث أن يتصف أصحاب الحديث بالأصالة، والقوة والعراقة، والابتكار وأن يتخلى أصحاب القديم عن كل ما لا يوافق روح العصر من التقاليد البالية والأساليب الجامدة، وأن يروا أن التراث ليس مسلمات لابد من المضي عليها.

أو الحداثة هي التجديد الواعي أي أن الحداثة هي وعي في التاريخ وفي الواقع، ويكون الفهم التأسيسي فيها جذرياً مثله شرط الوعي بالدور والمرحلة، وهذا يعني أن لا نحصر الحداثة في الخطاب دون خطاب، فالخطابات كلها تتعرض للتحديث بالضرورة إذن نجد مصطلح الحداثة مختلف ويمر بإشكالات متعددة وذلك "الغدامي" في كتابه (حكاية الحداثة) أن مفهوم الحداثة يختلف من حداثتي لغيره، كما يرجع الصراع الثقافي بين الحداثيين وغيرهم إلى غياب التعريف الموحد والمتفق عليه، كما نجد أيضاً التعريفات الغربية تختلف عنها في المعجمات والمؤلفات العربية.

إن مفهوم الحداثة يشمل الجانب الاجتماعي والثقافي بل وحتى الديني، لكننا نحن كمسلمين نمضى وفق حدود ربانية واضحة، فهي تيسر لنا الطريق وتهذبه حتى لا نحيد عنه.

فالحداثة ليست فقط في الأدب والثقافة بل ذهبت على ما هو أبعد من ذلك، لذلك نرى أن المعارضين للحداثة يستغنون على مؤيديها، قصداً منهم أنها تهدم الدين وتبعدنا عنه.

لكننا لا يمكن أن نؤمن بالحداثة في أمور الدين والعقيدة، وهذا عليه أغلب الحداثيين في الوطن العربي، لكننا نأخذ الحداثة في أمور تعود علينا بالنفع والفائدة، مادامت لا تطعن في مسلمات الدين والعقيدة، فالتجديد في الجانب الاجتماعي والثقافي والأدبي أمر جدلي نسبي بمعنى أنها قضية ذوقية ترجع إلى عواطف الإنسان وميوله.

والحداثة في الشعر أمر واسع مادام أنه لا يسيء لأصول اللغة العربية وفنونها، بل قد تضيف شيئاً جدياً.

فكان من بين أسباب اختيارنا الموضوع كونه أحد الأبواب التي ورغم البحوث التي أنشئت حولها لم تغلق بعد، وبقيت ذلك المجال الرحب الذي لا يقبل التجاوز، فهو رمز للاستمرار والتجدد، وكذلك كونه المجال الذي غير من الطبيعة الثابتة لمادة الأدب، وجعل منها أكثر اتساعاً.

فكنا موضوع البحث هو: "الحداثة في الشعر العربي المعاصر".

وقم تم توظيف المنهج الوصفي التحليلي في محاولة الكشف عن الصور التي اتخذتها الحداثة، وأهم عوامل نشأتها وملامحها في الشعر الحديث ومن هنا يمكننا أن نطرح الإشكال التالي:

ما الحداثة؟ وما هي تجلياتها؟

وما المآلات التي وصلت إليها؟

وما هي أهم الظواهر الأسلوبية والبلاغية التي يمكن التعرض إليها في قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة؟

للإجابة على هذه التساؤلات والتمكن من دراسة البحث ارتأينا تقديم المقاربة الآتية في شكل خطة خضعت للرسم الآتي:

فصلين الفصل الأول نظري أم الفصل الثاني تطبيقي وخاتمة.

الفصل الأول فقد عنوناه كالآتي "الحداثة في الشعر العربي الحديث"، وفيه تناولنا ستة مباحث هي كالآتي:

المبحث الأول: وهو الصورة في الشعر العربي الحديث، المبحث الثاني اللغة في الشعر العربي الحديث، والمبحث الثالث ظاهرة الغموض لدى دعاة الحداثة، والمبحث الرابع الرؤيا الشعرية في الشعر العربي الحديث، المبحث الخامس التحديث في الشعر الحديث والمعاصر، المبحث السادس التجديد في الشعر الحر.

الفصل الثاني فخصصناه للدراسة التطبيقية وقد حوى ثلاثة مباحث وهي كالآتي: المبحث الأول وهو بيبليوغرافيا نازك الملائكة، والمبحث الثاني قصيدة الكوليرا تحليلها بلاغياً وأسلوبياً، والمبحث الثالث، وجه التجديد فيها.

وأخيراً خاتمة تتضمن أهم النتائج المتوصل إليها.

وأما أهم المراجع التي اعتمدنا عليها في البحث أذكر منها: قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة، والشعر العربي المعاصر عز الدين إسماعيل، شعرنا الحديث إلى أين؟ غالي شكري والحداثة في الشعر يوسف الخال.

أما الصعوبات التي واجهت البحث فتتمثل في قلة المراجع لاسيما في المجال التطبيقي الخاص بالتحليل الأسلوبي والبلاغي، وكذلك صعوبة تأويل بعض المعطيات اللغوية في النص الشعري، ولكننا بعون من الله استطعنا تذليل هذه الصعوبات التي واجهتنا.

وفي الأخير نعتذر وعن كل خطأ أو سهو صدر منا، نلتمس حينها العذر المسبق على ذلك، فإن أصبنا من الله وإن أخطأنا فمن أنفسنا.

وفي ختام هذه الكلمة أن أتوجه بعظيم الشكر والامتنان على أستاذي الدكتور "كريم بن سعيد" الذي تحمل مسؤولية الإشراف على هذا البحث وأفاض علينا من نصائحه القيمة فله منا أخاص التحية والعرفان بالجميل الذي أرجوا له ثواباً من عند الله سبحانه وتعالى.

والتوفيق من الله

المدخل

مدخل:

لم يعرف الأدب العربي في تاريخه الطويل قضية أثارت حولها من الجدل والنقاش ومازالت كقضية "الحداثة" التي بدأت تثار منذ مطلع النصف الثاني من هذا القرن.

وككل ظاهرة جديدة مميزة تطفو على السطح بفعل عوامل كامنة في البنى التحتية للعمران البشري، بدأ الباحثون والنقاد والأدباء والشعراء في محاولة الكشف عن هذه العوامل بهدف تفسير هذه الظاهرة وتوجيهها وصقلها وتصحيح مسارها وضبط مدلولات هذا اللفظ بالاستناد إلى كتابات دعاته.

الحداثة:

المعاجم العربية القديمة لا تقدم تفسيراً للحداثة إلا باعتبارها نقيضاً للقدم يقول صاحب القاموس المحيط: حدث حدوثاً وحداثة نقيض قدم بضم الدال، وربما لهذا السبب يصر العديد من الشعراء المعاصرين على نعت شعرهم بالشعر الحديث بدلاً من الشعر المعاصر أو الشعر الجديد وهي نعوت وإن استعملت أحياناً بمعنى الحديث إلا أنها تلاشت لمصلحة النقد الأخير.[1]

«والحداثة في الشعر إبداع وخروج به على ما سلف وهي لا ترتبط بزمن وكل وما في الأمر أن جديداً ما يطرأ أعلى نظرتنا على الأشياء فانعكس فغي تعبير غير مألوف»،[2]

وكأن الشعراء الحداثيين مصرون ومتعممون على جعل الشعر الحديث في مواجهة مع التراث الشعري القديم.

وكذلك ذكر مفهوم الحداثة عند الشعراء الجدد ولم ترد أسماء "الجدد".

---

[1]: د. محمد حمو، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، ش.م.ل. بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1996، ص52.

[2]: يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص15

وإنما كبار شعراء الحركة الحديثة من أمثال: أدونيس وبدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي وخليل حاوي، عند هؤلاء سوف نعثر على أبرز ملامح من أحدث شعراء العصر في أوروبا وأمريكا منهم "إليوت وإزرا باوند"، وربما على رواسب من "رامبو وفاليري" ولكننا لن نعثر على التراث العربي إلا في طبيعة اللغة العربية التي أخذت هي الأخرى في الانصياع على ثورتهم.

مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد مفهوم حضاري: هو تصور جديد للكون والإنسان والمجتمع والتصور الحديث وليد ثورة العالم الحديث في كافة مستوياتها الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية.[1]

مفهوم الحداثة في الشعر يقوم على الرؤيا الشعرية التي تختلف عن الرؤية البصرية كما تختلف البصيرة عن العين الباصرة، الأولى تدرك إدراكاً به عمق عن طريق الصور المعقدة، والثانية تدرك إدراكاً مسطحاً عن طريق التشبيهات والصفات.[2]

والشاعر هنا لا ينطلق من فكرة واضحة محددة، بل من حالة لا يعرفها هو نفسه معرفة دقيقة، ذلك أنه لا يخضع في تجربته للموضوع أو الفكرة أو الإيديولوجية أو العقل أو المنطق، أن حدسه كرؤيا وفعالية وحركة هو الذي يوجهه ويأخذ بيده.[3]

فالشعر الحديث رؤيا، والرؤيا طبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة ، هي إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها، أو كما يقول الشاعر الفرنسي المعاصر، "رينيه شار": الشعر الحديث يسعني بالكشف عن عالم يظل أبداً في حاجة إلى الكشف.[4]

فالحداثة إذن ليست دعوى شبيهة بالعصرية، فهذه دعوة شكلية سطحية تتعلق بمظاهر الأشياء، فلا يكون الشاعر معاصراً بمجرد أن يصف صاروخ أو يمجد الاشتراكية، لأن الحداثة تنفي الوصف من أدوات الشعر وتلغي الصاروخ من موضوعات

[1]: عبد الواحد لؤلؤة، مجلة شعر، العدد43، صيف 1969، قضية الشعر الحر في العربية، ص76.

[2]: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص125.

[3]: عبد الواحد لؤلؤة، مجلة شعر، العدد43، صيف 1969، قضية الشعر الحر في العربية، ص72-73.

[4]: غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار المعارف بمصر، 1968، ص114.

الشعر، الشعر الحديث "موقف" من الكون لهذا كان موضوعه الوحيد "وضع الإنسان في هذا الوجود".

وتعتبر "الرؤيا" أداته الوحيدة التي تعيد صياغة العالم على نحو جديد وهذا الرؤيا هي جوهر هذا الشعر الذي يميزه عن أي مراحل تجديدية أخرى، فليست الحداثة بمقصورة على وحدة التفعيلية بدلاً من وحدة البيت وليست هي استعارة الحديث العادي من حياتنا اليومية أو الأسطورة من تراثنا الشعبي، وليست هي الدفاع عن قضايا الشعوب، وليست هي الانفعال بنا يجتازه الفرد من أحداث، إن هي كلها في رأي العناصر التي بها رؤيا الشاعر الحديث.

وهذه الرؤيا في قصورها أو تكاملها هي المعيار الدقيق لحداثة الشاعر، فنحن نتنازل عن كثير من دقة الموازين إذا اعتبرنا أي مغامرة شكلية في الشعر "حداثة" أو إذا تصورنا كل صراخ إيديولوجي شعراً حديثاً، أصبحت وظيفة الشعر الحديث الكشف عن عالم يظل أبداً في حاجة إلى الكشف عما يقول "رنيه شار"، ذلك إن اكتشاف ما لا يعرف يفترض إشكالية جديدة كما يقول رامبو.[1]

إذن، فالحداثة كما يؤكد غالي شكري أن الحداثة مفهوم حضاري يشيد تصوراً جديداً للكون والإنسان والمجتمع، وهذا ما يؤكده جميع دعاة الحداثة.

فالحداثة لا تكون بإتباع أشكال تعبيرية شعرية معينة بل باتخاذ موقف حديث تجاه الحياة ومنها تجاه القصيدة.[2]

وعلى أهمية كتاب أدونيس الثابت والمتحول في جزئه الثالث "صدمة الحداثة" فإن جماع فكر أدونيس حول هذا الموضوع أوجزه في كتابه الأخير "فاتحة لنهايات القرن" في فصل عنوانه بيان الحداثة.[3]

[1]: يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص84-85.

[2]: أدونيس، علي أحمد سعيد، فاتحة لنهايات القرن 1980، ص313

[3]: المرجع السابق، فاتحة لنهايات القرن، ص314-315.

يبدأ أدونيس فصله هذا بتبديد ما يسميه أوهام الحداثة وهي "أوهام تتداولها الأوساط الشعرية العربية"

الوهم الأول: هو الزمنية فهناك من يميل إلى ربط الحداثة بالعصر الراهن من الوقت... فإن من الحداثة ما يكون ضد الزمن كلحظة راهنة ... ومعنى ذلك أن ثمة شعر كتب في زمن ماض لا يزال مع ذلك حديثاً، فالشعر لا يكتسب حداثته بالضرورة من مجرد زمنيته، وإنما الحداثة خصيصة تكمن في بنية ذاتها.

ويمكن القول في أفق هذا المنظور أن امرأ القيس مثلاً في كثير من شعره أكثر حداثة من شوقي في شعره كله.

الوهم الثاني: هو المغيرة ويذهب أصحاب هذا القول إلى أن التغاير مع القديم موضوعاتي وأشكالاً هو الحداثة أو الدليل عليها... وهذه نظرة آلية تقوم على فكرة إنتاج النقيض، وهي شأن النظرة السابقة تحيل الإبداع إلى لعبة في التضاد، وهكذا يصبح الشعر نموذجاً ينفي بعضه بعضاً، مما يبطل معنى الشعر ومعنى الإبداع على السواء.

الوهم الثالث: وهم المماثلة، ففي رأي بعضهم أن الغرب مصدر الحداثة اليوم بمستوياتها المادية والفكرية والفنية، وتبعاً لهذا الرأي لا تكون الحداثة خارج الغرب إلا في التماثل معه.

الوهم الرابع: شأنه شأن الوهم الخامس فنيان يرتبطان عضوياً بوهمي المماثلة والمغيرة، أسمي الأول وهم التشكيل النثري وأسمي الثاني وهم الاستحداث المضموني، وهذان رائجان اليوم وهم النثر استغراق في المغايرة، المماثلة ووهم المضمون استغراق في الزمنية، من الناحية الأولى يرى بعض الذين يمارسون كتابة الشعر نثراً، أن الكتابة بالنثر هي تماثل كامل مع الكتابة الشعرية الغربية وتغاير كامل مع الكتابة الشعرية العربية إنما هي ذروة الحداثة، ويذهبون في قولهم على القول ينفي الوزن، ناظرين إليه مركز لقديم يناقض الحديث.

وبالتالي يزعم بعضهم انسياقاً وراء وهم استحداث المضمون إن كل نص شعري يتناول انجازات العصر وقضاياه هو بالضرورة نص حديث، وهذا زعم متهافت، وخلاصة القول أن حداثة النص الشعري ليست في مجرد زمنيته أو مجرد تشكيليته فإنها كذلك ليست في مجرد مضمونيته.[1]

وبعد ما ذكره أدونيس "أوهام الحداثة" هذه يتكلم عما يسميه "ظاهرة شبه مرضية" في الوسط الثقافي الغربي، وهي ظاهرة اتهام الشاعر العربي الحديث بتقليد الحداثة الغربية بأنها غير "أصلية" وليست لها قيمة شعرية أو فنية، فيرى "إن هذا الحكم غالباً ما يكون قائماً على الاجتزاء وعلى الجعل بالشعر الغربي والشعر العربي معاً"، ومع هذا فهو يؤكد أن "بودلير" و"مالارميه" لم يأخذا مفهوم الحداثة من "التراث" الفرنسي وإنما أخذاه من الولايات المتحدة، "وأكثر من ذلك أن مدار آرائها في الشعر هو نفسه مدار آرائه حتى إنهما يتبنيان أفكاره نفسه... كذلك إليوت لم يأخذ مفهوم الحداثة من التراث الإنجليزي وإنما أخذه من بودلير ولافوزع وكوربيير".

وهذا يعني بشكل أو بآخر تأييداً لما سبق وأكده غالي شكري من البحث عن كبار شعراء الغرب في نتاج شعراء الحداثة.

ولكن الأمر مع أدونيس ليس بهذه السهولة فلننظر كيف يجب عن سؤال طرحه هو، ما حقيقة الحداثة؟

يقول أدونيس لا أزعم أن الجواب عن هذا السؤال أمر سهل، فالحداثة في المجتمع العربي إشكالية معقدة لا من حيث علاقته بالغرب وحسب بل من حيث تاريخه الخاص أيضاً، بل يبدو لي أن الحداثة هي إشكاليته الرئيسية.[2]

ثم يقسم أدونيس الحداثة على ثلاثة أنواع: الحداثة العلمية وحداثة التغيرات الثورة، الاقتصادية، الاجتماعية، السياسية، وأخيراً الحداثة الفنية... وتشترك مستويات الحداثة هنا

[1]: أدونيس، علي أحمد سعيد، فاتحة لنهايات القرن 1980، ص320.

[2]: المرجع نفسه، ص321.

مبدئياً بأنواعها الثلاثة في خصيصة أساسية هي أن الحداثة رؤيا جديدة وهي جوهرياً رؤيا تساؤل واحتجاج تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد.[1]

ويلاحظ أنه ليس في المجتمع العربي حداثة علمية وحداثة التغيرات الثورية الاقتصادية، الاجتماعية، السياسية هي حداثة هامشية لم تلامس البنى العميقة لكن مع ذلك وتلك هي المفارقة هناك حداثة شعرية عربية، وتبدو هذه المفارقة كبيرة حين نلاحظ أن الحداثة الشعرية في المجتمع العربي تكاد أن تضارع في بعض وجوهها الحداثة الشعرية في المجتمع الغربي، ومن الطريق أن نلاحظ في هذا الصدد أن حداثة العلم في الغرب متقدمة على الحداثة الشعر بينما نرى على العكس أن حداثة الشعر في المجتمع العربي متقدمة على الحداثة العلمية الثوري هكذا تبدو الحداثة الشعرية العربية لكثير من العرب كأنها جسم غريب مستعار، في هذا ما قد يفسر أسباب عدائهم لها ورفضهم إياها ورمي ممثليها بمختلف التهم التي تبدأ بالغموض وتنتهي بتهمة تقليد الغرب مروراً بتهمة هدم التراث أو التنكر له.[2]

ويحاول أدونيس الرد على كل التهم الموجهة للحداثة والتي يراها محصورة بثلاث قضايا:

القضية الأولى: تتصل بإشكالية نشوء الحداثة في المجتمع العربي

القضية الثانية: تتصل بإشكالية التعارض شرق / غرب

القضية الثالثة: تتصل بمعنى الحداثة العربية الشعرية وبخصوصيتها.

فبالنسبة إلى القضية الأولى يلاحظ أن المتحدث الشعري العربي نشأ كخروج على محاكاة النموذج القديم أي نموذج النظم كما تمثله القصيدة الجاهلية والذي يمس في المصطلح النقدي "عمود الشعر"، والحداثة في هذا المستوى ليست ابتكاراً غريباً لقد عرفها

---

[1]: المرجع نفسه، ص322، مجلة شعر، عدد43، 70، 71، الحداثة في الشعر، ص06.

[2]: فاتحة لنهايات القرن، ص323-328

الشعر العربي منذ القرن الثامن أي قبل "بودليرو رامبو" و"مالارميه" بحوالي عشرة قرون وهي لذلك ليست "مستوردة".

أما فيما يتعلق بالقضية الثانية فيلاحظ أن العرب بالقطع العثماني قد انفصلوا عن أفق الإبداع الحضاري... وبالقطع الغربي انفصلوا عن هويتهم الحضارية، «وإذا كان خطر القطع الأول يتمثل في تعميم انظلاميته وترسيخها فإن خطر القطع الثاني يمثل في تعميم نور زائف... وفي هذا بدا الإنسان العربي كأنه كائن غير تاريخي ضائع بين استحداثية تستلب ذاتية واستلامية تستلب إبداعيته وحضوره في الواقع الحي».[1]

ويقرر بعد هذا كله أنه في الواقع الراهن "الغرب" هو الشكل وحشياً يبحث عن لطافة المعنى، أما "الشرق" فهو المعنى وحشياً يبحث عن لطافة الشكل، وجهان لمشكلة واحدة، أخوان يبحثان.[2]

من كل ما تقدم يحاول أدونيس تقديم تصور واضح للحداثة الشعرية العربية وتبيان خصوصيتها، وبما أن ما أنتجه أسلافنا في الماضي ليس كله قادراً على الإجابة عن مشكلاتنا الراهنة، وبما أن في الغرب إبداعات تجيبنا عن كثير من مشكلاتنا وإن ما ينقله إلينا كله خالياً من الحق، فالحداثة بالتالي ليست غريبة أكثر مما هي عربية.

ما ينبغي أن نتعلمه ممن أنتجوا لنا المعرفة لنا المعرفة الماضية إنما هو ضرورة نتاج رؤيا جديدة ونظام جديد من المقاربة والمعرفة، هو أن نكلمهم لا بتكرارهم، هكذا نصل على تخطيط أولي لمعنى الحداثة الشعرية العربية وخصوصيتها.

أنها على الصعيد النظري العام طرح الأسئلة من ضمن إشكالية الرؤيا العربية الإسلامية حول كل شيء لكن من استخراج الأجوبة من حركة الواقع نفسه لا من الأجوبة الماضية، وهي على الصعيد الشعري الخاص الكتابة التي تضع العالم موضع تساؤل مستمر، وتضع الكتابة نفسها موضع تساؤل مستمر.

---

[1]: فاتحة لنهايات القرن، ص332.

[2]: المرجع نفسه، ص336-337-338.

هكذا انبثق الحداثة العربية من قديم عربي هي في الوقت نفسه في تعارض منه، فأن تكون شاعراً حديثاً هو لا تتلألأ كأنك نهب خارج من نار القديم. إن حداثة الشعر العربي لا يصح أن تبحث إلا استناداً إلى اللغة العربية ذاتها، إلى شعريتها وخصائصها الإيقاعية، التشكيلية وإلى العالم الشعري الذي نتج عنها وعبقريتها الخاصة في هذا كله.[1]

وبالتالي فإن الحداثة الشعرية لم تأتي بطريقة عشوائية وإنما للتحديث شروطه ورجاله، فهو شعر يجري وفق القواعد العروضية ولغة بسيطة سهلة سريعة الفهم وإيصال المعنى للمتلقي.

نشأتها:

ظهر تيار الحداثة في الغرب نتيجة للمد الطبيعي الذي دخلته أوروبا منذ العصور الوثنية في العهدين اليوناني والروماني، امتداداً إلى عصر الظلمات، مروراً بالعصور المتلاحقة التي تزاحمت بكل أنواع المذاهب الفكرية، والفلسفات المتناقضة والمتلاحقة، وقد كان كل مذهب عبارة عن ردة فعل لمذهب سابق، وكل مذهب من هذه المذاهب كان يحمل في ذاته عناصر اندثاره وفنائه.

وقد اختلف كثير من الذين أرخوا ونظروا للحداثة الغربية حول بدايتها الأولى وعلى يد من كتابتهم ظهرت ونشأت ورغم ذلك يتفق بعضهم على أن إرهاصاتها المبكرة بدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، على يدي "بودلير" الفرنسي صاحب ديوان "أزهار الشر" ولكنها لم تنشأ من فراغ، بل هي امتدا لإفرازات المذاهب والتيارات الفكرية والاتجاهات الأدبية والإيديولوجية المتعاقبة التي عاشتها أوروبا في القرن التي قطعت فيها أوروبا صلتها بالدين والكنيسة وتمردت عليه، وقد ظهر ذلك جلياً منذ ما عرف بعصر الكنيسة وثار على سلطاتها الروحية التي كانت بالنسبة لهم كابوساً مخيفاً، وما ذاك الغرب لم توجد لديهم أرضية صلبة مستوية ينطلق منها لتصور مقبول للحياة والإنسان والكون عامة ولا ثوابت قوية لهم تكون مرتكزاً يتكئون عليه نحو الفكرية الأدبية فتولدت عندهم الكلاسيكية التي كانت امتداد النظرية المحاكاة والتقليد التي أطلقها أرسطو.

[1]: فاتحة لنهايات القرن، ص340.

ثم تأسس الاتجاه الرومانسي على أنقاض الكلاسيكية التي وقفت عاجزة أمام تحقيق ما كان يصبوا إليه الغرب من التخاص من آثار القديم ومحاكاته فوجدوا ضالتهم في مذهب ثوري متمرد على كل أشكال القديم وآثاره فقدست الرومانسية الذات وثارت على الموروث والشرائع والعادات والتقاليد، ولكنها فشلت هي الأخرى في تغيير الواقع، فأوغل دعاتها في الخيال والأحلام والتحليق نحو المجهول.

ثم اتجهوا أيضاً على اتجاه جديد عرف بالبرناسية ثم فروا منها إلى ما يعرف بالواقعية التي تطورت فيما بعد إلى الرمزية التي كانت حلقة الوصل بين تلك المذاهب الفكرية والأدبية وبين ما عرف اليوم بالحداثة.

روادها:

يعد "بودلير مؤسسة تيار الحداثة من الناحية الفنية الأدبية والذي نادى بالغموض في الأحاسيس والمشاعر، والفكر والأخلاق وكان "بودلير" الذي منت وترعرعت على يديه بذرة الحداثة.

ثم أعقب بودلير رائد من رواد الحداثة في الغرب وهو "رامبو" الذي دعا إلى أن يكون الشعر رؤية ما لا يرى، وسماع ما لا يسمع، وفي رأيه أن الشاعر لابد أن يتمرد على التراث وعلى الماضي.

وقد تعاقب ركب الحداثيين في الغرب، وسلكوا نفس الطريق الذي بدأه بودلير ورامبو وساروا على نهجهما، ومن هؤلاء "مالارمبيه" و"بول فاليري" حتى وصلت الحداثة الغربية شكلها المتكامل النهائي على يد الأمريكي اليهودي "عزرا بوند" والإنجليزي "توماس اليوت".

وبالتالي تعد الحداثة مذهباً كغيرها من المذاهب الفكرية التي تسللت إلى أدبنا ولغتنا العربي والتي سرعان ما نمت وترعرعت على أيدي روادها العرب أمثال: غالي شكري وكاهنها الأول والمنظر لها "علي أحمد سعيد" المعروف بـ "أدونيس" وزوجته خالدة سعيد

من سوريا وعبد الله العروي من المغرب، وكمال أبو ديب من فلسطين ومحمد عفيفي مطر وأمل دنقل من مصر، وعبد الله الغذامي وسعيد السريحي من السعودية وغيرهم.

وقد أشار غالي شكري في كتابه الشعر الحديث إلى أين؟ إلى الروافد التي غدت بذرة الحداثة الغربية فقال: «كانت هذه المجموعة من الكشوف تفصح عن نظرة تاريخية تستضيء بالماضي لتفسر الحاضر، وتنبئ بالمستقبل فالمنهج الجدلي، والنادية التاريخية يتعرفان على أصل المجتمع، ثم يفسران أزمة العصر، أو النظام الرأسمالي، ثم يتنبآن بالمجتمع الاشتراكي الذي ينعدم فيه الصراع الطبقي».

ويقول أدونيس في كتابه "الثابت والمتحول" كما ذكر د. محمد هدارة في مقال له نشر في مجلة الجرس الوطني السعودي: «لا يمكن أن تنهض الحياة العربي، ويبدع الإنسان العربي إذا لم تتهدم البنية التقليدية السائدة للفكر العربي، ويتلخص من المبنى الديني التقليدي الاتباعي».

ومن دعاة الحداثة العربية: صلاح فضل، صلاح عبد الصبور عبد العزيز المقالح، وحسين مروة، وعبد الوهاب البياتي، ومحدود درويش وسميح القاسم، وسعيد السريحي، وعبد الصيخان، ومحمد التبيني، وأحمد نائل فقيه من المملكة العربية السعودية.

الفصل الأول

I. الصورة في الشعر العربي الحديث:

أكد شعراء الحداثة خلال تجربتهم أن الشكل الشعري ليس الوزن والقافيـة فقـط، ومن خلال تعامل النقد الأدبي مع نتاجهم يتبين محاولاتهم لإبداع شعر يقوم على حركـة داخلية تجعل من الشكل والمحتوى وحدة وأن تلك الحركة تتولد من الصورة الشعرية ومن تداخل الصور بالإضافة إلى حركة الإيقاع. فارتقت الصورة عندهم من كونهـا عنصـراً إضافي تزينياً إلى عنصر بنائي مكون يوازي العنصر الإيقاعي ويشارك في عملية السحر الشعري.[1]

وما غنى الشعر الحديث بالحقول الصوارية والرموز إلا تعبير عـن تحـول هـذا الشعر إلى فعل وجود وحالة حضارية، وما عادت بنية الشعر بنية واضحة مباشرة خطابية بل أخذت شكل شبكة تفيض بالصور، ولقد تخطت الصور المألوفة فلم تعد مجرد ضـوء محدد فيزيائياً بل ارتبطت بمنابع غنية وبخيال معقد وبيئة قلقة وبإحساس مندهش كمـا أن الصورة لم تعد التركيب الذي يوضح المعنى إنما هي البنية المسؤولة عن التماسـك بـين جزئيات السياق الشعري وعن الانسجام في كيان وتقريب المسافات.

وبفعل البناء الصوري استطاع الشعر أن يتخلص من التقريرية والنثرية.

ولقد أدرك الشعراء أهمية بناء شعر بناء صورياً غير أنهم يفتقرون إلـى الرؤيـا الفنية المكتملة لعوامل عديدة، فمن غير الثابت أن العرب في القديم وفـي الحـديث، قـد عرفوا فلسفة جمالية تنقد الشعر وتوجهه بل غالباً ما ارتكز النقد العربي علـى العاطفـة والانطباع السريع والأحكام العامة.

ولم يكن الحال في هذا المجال مع دعاة الحداثة أفضل بكثير، فقد لجأ هؤلاء إلـى المخزون الفكري الغربي سواء أكان ذلك من خلال المراجع الأجنبية أو من خلال الكتب المترجمة أو المقالات المنشورة على صفحات المجالات أو الجرائد، وغالباً ما كان هـذا الاطلاع مجزوء وحتى عندما يكون وافياً ومكتملاً ولا تشويه شائبة تبقى مشكلة التوفيـق

---

[1]: د. محمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، ط1، سنة 1996، ص97-98.

بنيه وبين التراث العربي بالمعنى الأشمل للكلمة قائمة، ويبدو أن حل هذه المشكلة تحت شعار "الحداثة" يشكل مهروباً لا حلاً، وربما كان هو السبب في إيصال الحداثة إلى الأزمة أو المأزق، فقد حاول شعراء الحداثة أن يهدموا عمود البلاغة القديم قبل أن يكون لديهم البديل الواضح ومن هنا كثرة "القصائد" الفاشلة و"الشعراء" الفاشلين.

وبالفعل فإن الإجماع على الهدم هو الذي يوحد بين الشعراء والنقاد الحديثين.

لقد رفضوا بنية الشعر العربي التقليدي كما رفضوا القوانين التقليدية لبنية الصورة رفضاً مطلقاً لاعتبارها نصراً خارجياً زخرفياً تزينياً، ولاعتبارها تركيباً ذهنياً رياضياً حرفياً جافاً مباشراً غير قادر على إثارة العواطف، ولاعتبارها تراكمية استطرادية تستطيل وتتشعب كأنما غي غاية بذاتها، ولاعتبارها شيئاً حسياً حرفياً شكلياً، ولاعتبارها وجوداً مسطحاً تفعل على مستوى واحد هو المستوى الدلالي، ولاعتبارها عنصراً توضيحياً، ولقد ميز بعضهم الصورة الشعرية الحديثة من التشبيه الجزئي أو الاستعارة الجزئية، فرفض مثلاً التشبيه ببنيته التقليدية لأن التشبيه عاجز عن التصور الخلاق وأنه يخضع لسلطان العقل. فالتشبيه يعجز عن التعبير الكلي وهو في أحسن حالاته سمو بالواقع في الحدود التي يقرها العقل.

وإزاء هذا الرفض لبنية البلاغة العمودية وقف الشعراء والنقاد الحديثون إلى جانب بناء شعر صورياً معتبرين أن وحدة التعبير الشعري وإنما هي الصورة.

إن هدم البنية الإيقاعية وهدم عمودية البلاغة القديمة وتجاوز اللغة العاطفية الهدارة من ناحية وتعقيدات العصر الفكرية والوجدانية والبحث عن وضعية فضلى للإنسان المعاصر وخلق عالم مغاير وإيقاع اللحظة الحضارية والبيئة الوجودية القلقة والإحساس بالدهشة والمفاجأة المستمرة والاطلاع على بنية الشعر العربي والفلسفة الجمالية، كل ذلك دفع الشعراء لإيجاد مصطلح شعري جديد يعبر عن الموقف الحضاري الراهن من هنا اللجوء إلى الصور والرمز والأسطورة وبالتالي اللجوء إلى التتابع الصوري.[1]

---

[1] : المرجع السابق، ص98-99.

تشكيلات الصورة في الشعر العربي الحديث

الشاعر لا يحشد في نصه اللغة الدالة القريبة الحاضرة في ذهنه، بل يتوقف طويلاً عند الألفاظ يتأملها وينتقيها، ثم يعيد تشكيلها وصوغها بما يتناسب مع الدلالة الوجدانية لا الاتصالية، وقد يغير من أبعاد صياغتها فنياً، وقد يحطم من أنسقتها ليخلق لنفسه نمطاً جديداً تتحقق رغبته ورغبة جمهوره في المتعة الفنية المتوقعة من إبداعه، فمن أهم خصائص التعبير الشعري أنه تعبير بالصورة، يتميز بدقة تحديده للتجارب ومفرداتها، وييسر له ذلك قدرته على التحدث بلغة مرئية مشخصة تكاد تعادل حدوس الأشياء والتجارب ذاتها، بما يحقق له القدرة على استيعاب الحياة من حوله.

القصيدة نفسها «سلسلة من الصورة الجزئية المتعاقبة أو المتداخلة، فالقصيدة الجيدة بدورها صورة»، والصورة هي التي تكسب الشعر قدرته على التأثير والتجاوز، وكما تمنحه ميزة «تجاوز محاولات شرحه وتحليله، فضلاً عن إعادة تركيبه بعبارات نثرية وإن حاولت الحفاظ على المعنى».[1] فيقبض الشاعر بوساطتها على المعاني الكثيرة والأسئلة الكبرى والمساحات التي لا حد لاتساعها في وجدان المتلقي، ويحشدها في بضعة أسطر فيمتاز الشعر الحديث بأنه يتشكل من أسراب من الصور المتراكبة التي يصعب علينا أن نحكم بنهاية إحداها وبداية الأخرى، ويبرر كولردج لذلك بقوله: إن الشاعر يرى أن هدفه الرئيسي وأعظم خاصية لفنه هو الصورة الجديدة المؤثرة»، وهو رأي صدق على الشعر في عصر كولردج ويصدق على الشعر حتى اليوم، لكن للصورة اليوم دوراً أبرز وأهم مما كانت عليه بالأمس، فشاعر العصر الحديث قد «وجد نفسه ووعي ذاته، واعتز بكرامة عقله، وفكره ولسانه، فلم يساوم عليها في سوق النفعية والنفاق، فبلغ الذاتية الاجتماعية حيث نطق بلسان الجمعة، تمرد نيابة عنها، ويفسر ذلك بقوله: «إن الاتجاهات تجيء وتذهب، والأسلوب يتغير، وأنماط الأوزان تتبدل، ولكن التعبير بالصورة هو الخاصية الأساسية منذ تكلم الإنسان البدائي شعراً، ولعل هذا الرأي يستند إلى أن المجاز هو اللغة الإنسانية الأولى، وهو الرأي الذي ألحت عليه الدراسات النقدية منذ قرر أرسطو

---

[1] : انظر ميخائيل أو فيبيانيكوف، الصورة الفنية، ضمن الكتاب مشكلات علم الجمال الحديث... قضايا وآفاق، ترجمة فريق من دار الثقافة الجديدة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1979، ص146.

أن الاستعارة أعظم أسلوب، لأنها وحدها هي آية الموهبة».[1] وفي الثقافة العربية منـذ أن رأى الجاحظ أن الشعر صياغة أو صناعة وضرب م النسخ وجنس من التصوير.[2]

فالتصوير كما بدى أرسطو متنامية عن الحقيقة، وإذا لم يطابق التصوير الحقيقـة، فذلك أن الشاعر إنما مثل الأشياء، كما ينبغي أن تكون، كما كان سوفوكليس يقول: «إنـه يصور الناس كما ينبغي أن يكونوا في حين أن أوريبيدس يصورهم كما هم».[3]

ولعل من الأهمية بمكان «تحديد موقع الصور الفنية في البلاغة العربيـة والنقـد القديم ومدى ما آلت إليه من مفاهيم، رسخت في أذهان القدماء، فراحـوا ينظـرون مـن خلالها إلى الأعمال الشعرية».[4]

وقد كانت الصورة جزءاً أصيلاً، بل إنها نقطة انطلاق مهمة في حركات التجديـد الشعري، على مدى العصور إلى جانب عناية النقاد بها عناية مخصوصة، ونضرب مثلين لذلك الاهتمام النقدي أحدهما من النقد القديم والآخر من العصر الحديث، فمن النقاد العرب برز اسم الإمام عبد القاهر الجرجاني بوصفه أهم من درس الصورة، بل إنه يكاد يكون قد أفرد لها كتابة أسرار البلاغة، كما أفرد للنظم دلائل الإعجاز إن لم يكن يعني ضمناً فـي نظرية النظم موطن الصورة من النص، لقـد عـالج الإمـام عبـد القـاهر الجرجـاني "التصويرات" في كتابة "أسرار البلاغة" من حيث هي فنية مشتركة بين الشـعر والفنـون التشكيلية، وأثر تلك الصور في إثارة النفس وتجسـيد الدلالـة فيقـول: «الصـنعة فـي التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم والتخييلات التي تهز الممدوحين وتحـركهم، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها المـذاقب لتخطـيط والنقش، أو بالنحت والنقد على الطغيان والنفاق والرق المادي والمعنوي، وضرب لنا مثلاً

[1] : د. شكري محمد عياد، كتاب أرسطو ليس في اشعر هيئة الكتاب، القاهرة، 1993، ص128.
[2] : الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، الدخائر، 2002، ص12.
[3] : مرجع سابق، شكري محمد عياد، كتاب أرسطو ليس في الشعر، ص144.
[4] : د. عبد الله التطاوي، الصورة الفنية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص15.

فذاً رائعاً للالتزام في الأدب، ورسالة الأديب الذي لا يفقد وعيه في دوامة الأبصـار، ولا يخطئ طريقه في داجي الظلمات، ولا تغفل عينه والناس نيام.[1]

هذه الصحوة بدأت بالهجوم على المحسنات اللفظية والبلاغة الواضحة المباشـرة، والعبارة العاطفية الهدارة، وقد دفع هذا الهجوم المتمرد بالشعراء الجـدد إلـى محاولـة «التعويض عن هذه العناصر المثيرة في الشعر بالإكثار من الصور الشـعرية، وكـانوا يعانون فوق ذلك من تعقيدات عاطفية وفكرية وروحية، تلازمهم بها اللحظة الحضارية التي بدأت كأنها تخترق بوابة الزمن نحو تقرير أنبل لوضعية الإنسان في هذا الجزء من العالم، ولم يكن بإمكانهم أن يعبروا عن هذه الحالات المعقدة عن طريق الشعر المباشر، فلجـأوا إلى الصور والأساليب المواربة من أسطورة وفولكلور وإشارة ورمـز، وقـد سـاعدهم تأثرهم بالشعر الغربي المعاصر الفني بالصورة في اجتياز العقبة من الأسـاليب القديمـة نحو أسلوب جديد حي يتنفس بروح العصر الحديث»،[2] إضافة إلى ما وجدوه من نمـاذج مهمة للصورة في الشعر العربي القديم، وقد علق الدكتور محمد حسن عبد الله التجديد في الشعر على الصورة فرأى أن البداية الحقيقية للشعر الحديث لم تكن هـي الثـورة علـى عروض الخليل وإنما كان الشعر الحديث هو ذلك الشعر الذي نهج منهج الصورة، وبذلك يجعل من مطران الأب الحقيقي لحركة التجديد في الشعر الحديث لأنه من أوائل الشعراء الذين اكتشفوا أماكن جديدة ووظائف مغايرة للصورة بوصفها عنصراً من عناصر البنـاء الشعري، ثم الصورة القصيدة في شكلها العام.

دراسة ذلك الدور وتلك الوظيفة اللذين تضطلع بهما الصورة الفنيـة فـي الشـعر بمقدورهما أن يلقي من الضوء على الشعر ما لا تلقيه دراسة أي جانب مـن عناصـره، فالصورة كما يراها لويس في كتابه "الصورة الشعرية" هي العنصر الثابت في الشعر كله، وكل قصيدة إنما هي في ذاتها صورة.

---

[1] : د. عائشة عبد الرحمن، قيم جديدة في الأدب العربي، دار المعارف بمصر، ص64.

[2] : د. سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله، بحث بمجلة عالم الفكر الكويتية، ص49-48.

ثم يوسع الإمام الجرجاني الدائرة ويعمق رؤيته للتصوير الفني في كتابه دلال الإعجاز الأرقى فكراً والأعمق نظراً وأهم والأغنى رؤية واستقصاء وبحثاً، وقد بدا الجرجاني كان في "أسرار البلاغة" يصنع ما هو أشبه بدراسة لوحة النظم من خلال نظريته في الصورة، فبعد أن أحاط علماً وإدراكاً بفكرة "التصوير" في أسرار البلاغة طور تلك الفكرة إلى فكرة وأشد اتساعاً يجوز لنا أن نسميها "النظرية" هي نظريته في النظم التي أفادت من أفكار نظريته في التصوير وتحليلاتها وجزئياتها وتطلعاتها النظرية عنده، ثم أدمجت الفكرة الأولية حول التصوير في الفكرة الأكبر والأهم حول النظم، يقول الإمام عبد القاهر: «إنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ، وفي مواقعها ومقاديرها، وكيفية مزجه لها، وترتيبه إياها، إلى ما لم يهتد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر في توخيهما معاني النحو، ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم»، وبهذا تظهر «الميزة في نظمه والحسن، كالأجزاء من الصيغ تتلاحق، وينظم بعضها إلى بعض، حتى تكثر في العين».[1]

وبهذا نفطن إلى أن الجرجاني في دقراته لا قيمة للتصوير إذا لم يكن منسجماً مع سياق النص، بل إن الجرجاني تطرق إلى الجذور النفسية للصورة في نفس قائلها والآثار المتوقعة في نفس سامعها مع اهتمام الإمام عبد القادر الدائم بالأثر الجمالي الذي تتركه الصورة على النص سعياً وراءها يتركه النص بواسطتها من أثر وجدان المتلقي، لذا ألح عبد القادر على المقارنة بين الصور المتماثلة والمتقابلة.

وقد قسم الجرجاني الكلام إلى ضربين «ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده لكن بذلك اللفظ

[1] : د. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، طبعة دار المعرفة، ص69-70.

على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل».[1]

فارتباط المجازات بالنظم والسياق هو ما يحدد نسبته فضل كلام على كلام من جهة، واستحالة تكرار المعنى نفسه في صورة مختلفة لما تنطوي عليه كل بنية لغوية من خصوصية، فلو أخذنا مثلاً، صيغتي التشبيه زيد كالأسد، وكأن زيداً الأسد نجدهما تشتركان في أصل المعنى وهو تشبيه الرجل بالأسد، إلا أن الصيغة الثانية أقوى في الدلالة لأنها حولت علاقة الشبه إلى تطابق وأوهمتنا بأن الرجل أسد في صورة آدمي، ولعل من أبرز الدراسات العربية للصورة، دراسة عبد القاهر الجرجاني الذي استعمل مصطلح الصورة بمفهوم يختلف عن استعمالات عصره وبمعنى فني رائد، فبدا جلياً أن الجرجاني لا يستعمله بالمعنى الفني الضيق الشائع في مؤلفات نقد الأدب والذي تندرج فيه وجوه المجاز كالاستعارة والكناية والتمثيل، وإنما يستعمله في معنى أعصر قريب من استعمال المناطقة عندما يقابلون بين الصورة والمادة، وهي عنده درجة من التجريد العقلي يستخلصها الناظر من الأشكال اللغوية الماثلة في النص بعد أن سيرها بالنظر والفكر، هي صورة العقل في الكلام، إن صحت العبارة بمعنى أنها غير موجودة في ظاهر النص، وإنما يتوصل إليها بالتفكير في العلاقات الخفية التي تشد بناءه.[2]

ويحاول أن يحدد حقيقة الصورة في مفهومه لها بقوله: «واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لمن نعله بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين اتحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا ألا تكون في صورة ذاك»، ويقول «كذلك كان الأمر في المصنوعات فكان تبين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك».[3]

---

[1] : د. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، طبعة دار المعرفة، ص69-70.

[2] : د. حمادي الصمود، التفكير البلاغي عن العرب، أسسه وتطوره إلى قرن السادس، منشورات الجامعة التونسية، ص525-527.

[3] : مرجع سابق، جرجاني، دلائل الإعجاز، ص389.

وكذلك يكون في الشعر، فالشاعر يأخذ لغته من مفردات الوجود، ليجعل منها بنية لغوية جديدة، كأنها تظهر إلى الوجود للمرة الأولى، لأن قدرة اللغة في الشعر وصوره على الإدهاش قدرة فذة لا يمتلكها كثيرون من غير الشعراء، فهم يجلونها ويزيلون عنها صدأ الاستعمال بل يعيدون خلقها، فلغة الشعر هي اختراق اللغة، وائتلاف المتناقضات، لغة تكشف لنا عن اللامرئي وتجعله مرئياً، وهذا يعني من جهة أخرى، أن الشاعر يجب أن يعود باللغة إلى بكارتها، اللغة المجسدة لجسدية العالم والأشياء تلك التي تجمع اللذة والألم معاً.[1]

إن اللغة الشعرية التي تجعل من الصورة أساساً لها، تصبح وسيلة تواصلية مسعفة في التعبير عن أية حالة أو رؤية تعبر وجدان الشاعر وذهنه، بل تمكنه من طريقة سحرية في الإيحاء بالشيء الذي يجعل المتلقي قادراً على التقاط الإشارات وتحويلها إلى دلالات قد تضيق أو تتسع حسب طبيعة مرجعية المتلقي، وقدراته على التأويل.

ونستنتج من هذا أن لغة الصورة الفنية ليست لغة عادية، وأن الكلمات فيها ليست مجرد كلمات أي أن تلك الكلمات لم تعد تستجيب للمعنى العرفي المتفق عليه في معاجم البشر، بل غدت في سياق الجديدة أشكالاً مفتوحة على الدلالات السيميولوجية التي قد يقصدها شاعر أو يسمو بها القارئ إلى آفاق واسعة، وهو يعيد خلقها من جديد، وربما كان هذا هو المقصد الذي يريده محمد لطفي اليوسفي حين يقول: «الكلمة ليست مجرد لفظ محدد للمعنى، بل هي عبارة عن مستقر تلتقي فيه كثيرة من الدلالات، إنما بتعبير آخر، عبارة عن حيز يتواجد فيه أكثر من احتمال، غير أن الاستعمال المتعارف أي طريقة توظيف الكلمة في سياقات معتادة، هو الذي يجعل دلالة ما تطغى على كل الاحتمالات، وعندما يعيد الشاعر تركيب الكلام يكون قد أدخل الكلمة في شبكة من العلاقات تجبر ذلك الحشد الدلالي على البروز هنا بالضبط يتنزل الشعر إنه يحرر الكلمة من المواضعة

[1] : الكبيسي، الائتلاف والاختلاف، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص88.

الاصطلاحية ويصبح نوعاً من الكلام يكسر القواعد ويتجاوز لسسن ليؤسس تبعـاً لـذلك، آفاق جديدة مليئة بالرؤى والاحتمالات».[1]

التعبير بالصورة فهي خاصية شعرية، لكنها ليست خاصة بالشعر، وقد اعتمد عليها المثل كما فضلتها الحكمة، بل إن من التصوير القرآني ما فتح السـبيل أمـام الأسـلوب العربي لطرائق من الصور، ويفسر ذلك بدوره عناية التعبير القرآني بالتصدير الفنـي إذ يؤثر التعبير القرآني والحديث النبوي التعبير بالصورة وضرب المثل، وهو مـا لاحظـه الشعراء، ونسجوا على منواله، فقد أقر أبو تمام أنه صاغ (ماء الملام) قياساً على جنـاح الذل.

إن الصورة الشعرية تركيبة غريبة معقدة، هي بلا شك أكثر تعقيداً من أي صورة فنية ولذا يبدو تحديد طبيعتها أمراً محفوفاً بكثير من الصعوبات، وربما كان هذا هو السر في تعدد ما قيل حولها من تعريفات، وكذلك تعدد مناهج دراستها، لكنها تحتفظ بحقيقتهـا حية في ظلال كل تعريف لأنها وقبل كل شيء «تركيبة لغوية، تقوم أساساً على تنسـيق فني حي لوسائل التصوير وأدواته»،[2] تلك الأدوات المرتبطة بـأداة الشـاعر الرئيسـية ارتباطاً وثيقاً، كارتباط فكره بعاطفته، فاللفظ يعانق الفكرة، والعاطفة مع الخيال، فيتحقـق تركيب الصورة الشعرية من اللغة بدلالاتها المعنوية والموسيقية في مشهد قوامه الرسـم بالكلمات.

لقد تجاوز مفهوم الصورة الشعرية حد الصـورة البيانيـة أو المجازيـة، ليشـمل الصورة التي تتحقق أو تتجسد بغير طريق الاستخدام المجازي إذ ترسم الصور بالكلمات غير المجازية، مثل يقول الشاعر المصري محمد أبو سعيد:

هذي الغابة تسكنها كل صنوف الحيوان

فيا ويل الإنسان من العزلة

---

[1] : د. محمد لطفي اليوسفي في بنية الشعر العربي، دار سراس للنشر، تونس، 1985، ص27.

[2] : د. عبد الله التطاوي، الصورة الفنية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص26.

فالشاعر في هذا النص يشير إلى مقارنة عقلية بين الغابة التي تكتظ بصنوف ممنوعة من سكانها وبين عزلة الإنسان على الرغم من حضارته، فيسلك الشاعر طريق الرمز بدلاً من المجاز لتحقيق شعرية الصورة، ويدعم ذلك الرمز بعدد من المقومات الفنيـة مـن قبيـل المفارقة، والمقارنة العقلية، والإيحاء، فالصورة الشعرية تستمد أهميتها مما تتمثله من قيم إبداعية وذوقية، وتعبير متوحد مع التجربة ومجسد لها، وهذا يعني أن الشعر في جو هـو بنائه ليس محاولة لتشكيل صورة لفظية مجردة، لا تتغلغل في روحها عاطفـة صـاحبها، فهي في جانب كبير منها سعى لإحداث حالة من الاسـتجابة المشـروطة بفنيـة البنـاء الشعري، ولأجل ذلك عرفها سيداي لويس بأنها «رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة، قد تحدث من وصفية خالصة للوصف ولكنها توصل إلى خيالنا بأن كل صورة شعرية هي إذن بدرجة ما استعارية، وهي تبدو لنا من مرآة لا ترى الحياة فيها وجههـا، بل ترى بعض الحقائق عن وجهها».[1]

الصورة البلاغية:

امتاز الشعر الحديث بالصور والرموز، إذ تجاوزت بنية الشعر الخطابية والوضوح وأصبحت تفيض بالصور والخيال المعقد. وهكذا تجاوزت الصورة في القصيدة الحديثـة الوظيفة التزيينية الزخرفية، أو الشرح والتعليل وتوحدت بالشعر بحيث أصبح: «الشعر هو الصورة والصورة هي الشعر»،[2] وبما أن الشعر في نظر جماعة شعر الرؤيـا والرؤيـا عالم مغاير لا يمكن التعبير عنها بالصور الجاهزة، بل بالصور المدهشة.

ارتقت الصورة عندها من كونها عنصراً إضافياً تزيينياً إلى عنصـر بنـائي فـي القصيدة.

---

[1]: سيدي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، بغداد، 1982، ص23.

[2]: بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص145.

الصورة البلاغية هي جزء من تفكير الشاعر وطريقة تعبيره، فالوسائل البيانية والبديعية من استعارة أو تشبيه أو كناية هي طريقة تفكير، وليست أدوات تزيينية للقصيدة.[1]

ومن أمثلة ذلك قصيدة "يوميات مقاتل" لـ: فؤاد رفقة، التي يقول فيها:

مازال هذا الجو ممدوداً وفي

أبعاد ما زالت العربان تمتص

المدى، والشمس عطشى تعصر

الأضواء من عيني وتلقي

في دمي صحراً رماد، والنجوم

الغبش كالأصنام في كون بلا معنى.[2]

يغلب على القصيدة الخيال مع وجود التشبيهات والاستعارات مع بقاء اللغة على بساطتها بحيث، لا تحتاج أي كلمة فيها إلى الاستعانة بالمعجم غير أن الشاعر ضمن لها علاقات من خلال الإيحاء جعلت القصيدة برغم سهولة ألفاظها تحتاج إلى أعمال النظر للظفر بأسرارها.

الصورة الرمزية:

وظف الشعراء العرب رموزاً عربية من بينها السندباد وعنترة، وهي استعادة للتاريخ القديم المجيد هروباً من تاريخ واقعي مهزوم، وأخرى أجنبية وأكثروا من الرموز اليونانية لأنهم تعرفوا إليها عن طريق الآداب الأجنبية.

---

[1] : مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981، ص147.

[2] : شعر، ع3، س1، تموز 1957، ص52.

وقد عرف أحد النقاد الرمز بأنه: «وسيلة إدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي».[1]

وأضاف آخر في السياق نفسه بأن الرمز «يدل بطريقة غير مباشرة، وفي إيجاز، ويكون مثقلاً بالدلالات التي لا تتبع الخطوط المستقيمة المسطرة، فالرمز هو الشيء دون أن يكون ذلك الشيء في ماهيته المعروفة والمتداولة».[2]

فالرمز تعبير بدلالات غير مباشرة تعجز عنها اللغة العادية.

ونقدم مثالاً من الصور الرمزية لقصيدة عنوانها "الحوار الأزلي" لـ: يوسف الخال يقول فيه:

على دربي

تماسيح وأشبه تماسيح

وبوم ملأ الدار، وغربان

وغيم أسود ينذر بالعاصفة

الهوجاء، بالطوفان، بالموت.[3]

وبالتالي فإن: تماسيح، أشباه تماسيح، بوم، غربان، غيم أسود تدل على أن طريق الإنسان مليء بكل رموز الشقاء والعذاب ممثلة في "تماسيح".

الصورة الأسطورية: وظف الشعراء المحدثون رموزاً أسطورية مختلفة المصادر منها اليونانية والرومانية، مثل: عوليس، وسيزيف، وأبولو، وينوس وأورفيوس وأفروديت، وبروميثيوس وزيوس، ونرسيس وأوديب وديانا وطروادة وقيصر، وهرقل، وبطليموس،

---

[1] : مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981، ص153.

[2] : جلال الربعي، في الأسطورة والرمز عند بدر شاكر السياب، دار محمد علي، تونس، ط1، 2003، ص24.

[3] : شعر، ع1، س1، كانون الثاني 1957، ص52.

وغيرها... ورموزاً بابلية وفنيقية منها: تموز، وأدونيس وفنيق، ورموزاً شرقية تتمثل في رموز مصرية فرعونية وصينية ويابانية منها: أوزوريس وبـوذا، وكنغـاي، ورمـوزاً أوروبية منها: مكبث، وهاملت، وفاوست، ورموزاً مسـيحية منهـا: الفـداء والمسـيح، والصلب والتسمير والقيامة ومريم، ويعوذا وغيرها...

لقد استخدم الشاعر العربي الحديث الأساطير القديمة للتعبير عن واقعه الاجتماعي ولتقديم البديل للعالم المعاصر، ولم يوظفها كما هي معروفة بموضوعها القديم.

وظف أدونيس في قصيدة "البعث والرماد" أسطورة (الفنيق) وهي أسطورة عالمية، وممـا جاء فيها:

فنيق ليس من يرى سوادنا

يحس كيف نمحي

فنيق، أنت من يرى سوادنا

يحس كيف نمحي

فنيق مت فدى لنا

فنيق ولتبد أبك الحرائق

لتبدأ الشقائق

لتبدأ الحياة

يا أنت، يا رماد يا صلاة.[1]

---

[1] : شعر، ع2، س1، نسيان 1957، ص13-14.

II. اللغة في الشعر العربي الحديث:

إن لغة الشعر في الفهم المعاصر تتميز في عصر من عن لغة العصور الأخرى لتتطور الحياة وتتراكم الخبرات، وتختلف لغة شاعر ما عن لغة شاعر آخر حتى لو اجتمعا في عصر واحد وتماثلت مصادر ثقافاتهما وبواعث إبداعهما.

إن لهذا الشعر الحديث لدى جماعة الأوائل منهجاً معروفاً ابتعد عن منهج أصحاب الموزون المقفى في اختيار مادتهم اللغوية، وقد يعجب المرء حين يرى أن نفراً من أوائل من عرف بهذا المنهج الجديد قد عرف الموزون المقفى بوزنه وإيقاعه ونحوه وقوافيه وألفاظه التي لم تبتعد عن لغة كل من شوقي وحافظ، والرصافي والجواهري وبدوي الجبل والخوري، ولكن هؤلاء الذين اهتدوا إلى المنهج الجديد كانت لهم لغة خاصة جديدة في منهجهم هذا الذي اهتدوا إليه.

اللغة الشعرية:

إن الكلمة الشعرية التي هي أساس تكوين لغة الشاعر توصف بأنها «أهم سمة من سمات التكوين الشعري لأنها أنشأت جدلاً قائماً على ضروب من التفاعل تشكل فضاء القصيدة العام».[1]

ومن هنا نكتشف أن اللغة الشعرية تتميز بوصفها لغة أخرى غير اللغة الطبيعية التي يتحدث بها عموم الناس، لذا فإن الشاعر حين يستخدم هذه اللغة في بناء قصيدته فهو أبعد ما يكون عن استخدام اللغة أداة وقد اختار طريق اختيار لا رجعة فيه. وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعري.[2]

---

[1] : لمياء خليفي باشا، المعجم الشعري الحديث بين المقاربة النقدية والممارسة، مجلة عمان، العدد 117، 2005.

[2] : سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث إربد، الأردن، 2011، ط1، 2011/1432، ص25.

إن اعتبار الكلمات أشياء في ذاتها وليست بعلامات مجردة لمعان، كما هي الحال في اللغة الاعتيادية التي تؤدي وظيفة إيصال المعنى المباشر إلى المتلقي والسامع.[1]

وعلى هذا الأساس فإن اللغة الشعرية تتمتع بذات خاصة وكيان مستقل كالأشياء الحية الأخرى في الطبيعة،[2] وبالتالي لابد للشاعر أن ينظر إلى لغته الشعرية بوصفها «عنصراً من عناصر الشعر المهمة، لابد للشاعر أن يسلك فيها مسلكاً خاصاً ليستطيع فيها أن يؤدي معاني بطريقة تختلف عنها فيما عدا الشعر من فنون القول».[3]

وعليه فإن اللغة الشعرية مميزة ذات الخيال النوعي الخاص على رغم من أنها أدبية أيضاً كالقصة والرواية والمسرحية، إلا أنهم لا يحتاجون هذا القدر من الشعرية في بنية اللغة.

إن الخيال الخاص للشاعر يجعل من لغته الشعرية قادرة على التعبير عن عواطفه الغامضة والمبهمة من داخل أعماقه وحواسه، وبذلك يختلف عن المتكلم العادي وهو يتعامل مع اللغة، يعني «إن المتكلم هو موقف من اللغة محاصر من قبل الكلمات التي هي استطالات لحواسه، وهو محاط بجسد لفظي لا يكاد يعيه يبسط عمله على العالم، أما الشعر فهو خارج اللغة، يرى الكلمات بالمعكوس كأنه لا يمت بصلة إلى الشرط الإنساني، ويصطدم وهو قادم إلى البشر بالكلمة أولاً كأنها سد».[4]

وبالتالي يمكن وصف اللغة الشعرية التي يستخدمها الشعراء بأنها لغة أصيلة في انتمائها إلى تجربة الشاعر وقدراته على التعيير الواسع.

---

[1]: المرجع السابق، ص25.

[2]: جان بول سارتر، ما الأدب، ترجمة محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1971، ص10.

[3]: د. إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت، ص8.

[4]: جليل كمال الدين، الشعر العربي وروح العصر، دار العلم للملايين، بيروت، 1974، ص339.

إن اللغة الشعرية تمثل تلك الحادثة التي تملك بين يديها أعلى إمكانية للوجود الإنساني المعبر عن تجربته ووجدانه وعاطفته.[1]

كما ورد في قصيدة "عاشق فلسطيني" لمحمود درويش وهي قصيدة تعبر على ما يحس به حزن وآلام ومأساة، وقد اجتمع إلى ذلك تعبير باللغة البسيطة العادية، تستطيع أن تتغلغل إلى أعماق المتلقي.

رأيتك أمس في الميناء

مسافرة بلا أهل... بلا زاد

ركضت إليك كالأيتام

أسال حكمة الأجداد

لماذا نسحب البيارة الخضراء

إلى سجن، إلى منفى، إلى ميناء

وتبقى رغم رحلتها

ورغم روائح الأملاح والأشواق

تبقى دائماً خضراء!

وأكتب في مفكرتي:

أحب البرتقال وأكره الميناء

وأردف في مفكرتي

---

[1] : سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011، ط1، 2011-1432، ص27.

وقفت وكانت الدنيا عيون شتاء

وقشر البرتقال لنا، وخلفي كانت الصحراء[1]

دلالة سحب البيارة رمز الحضارة الفلسطينية.

تتمتع اللغة الشعرية بقيمة تعبيرية عالية عن تجربة الشاعر وتطلعه إلى الدرجة التي يقل فيها بأن «داخل كل قصيدة عظيمة قصيدة ثانية هي اللغة»،[2] حيث يستطيع الشاعر أن ينفث في الألفاظ والتراكيب اللغوية روحانية...، ويشحنها بقيم ومضامين التجدد والانبعاث من دون أن يقتلهما أصلاً أو يجتثها جذراً من الأرض التي تنغرز في أحشائها،[3] فهي تنطلق من اللغة وإليها دائماً.

وبالتالي يختار الشاعر لمعانيه ألفاظاً ملائمة معبرة، تقر بالمعنى وتثير المتلقي ليتفاعل مع الفكرة والعاطفة والموقف، ويلاحظ ذلك في قول صلاح عبد الصبور في قصيدة "الحزن" ضمن ديوان (الناس في بلادي):

يا صاحبي إني حزين

طَلع الصباح فَما ابتَسمتُ ولَم ينر وجهي الصباح

وخَرجتُ من جوف المدينَة أطلُب الرزقَ المتَاح

وغَمستُ في ماء القَنَاعة خبز أيامي الكفَافْ

ورجعتُ بعد الظُهرِ في جيبي قُروشْ

[1]: د. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص53.

[2]: أدونيس، ديوان الشعر العربي، ج2، دار العودة، بيروت، 1978، ص101

[3]: سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011، ص27.

ورتَقْتُ نَعلي.[1]

في القصيدة كلمات ذكرت لم تتردد من قبل في الشـعر مثـل (قـروش شـاي، نعلي...).

صلاح عبد الصبور عرف بالسهولة اللغوية من خلال قصائده، حيث استعمل لغـة الحياة اليومية التي تعبر عن المشهد الذي يتعرض إليه لأن الشاعر ابن بيئته وابن عصره.

ثم يضيف محاولاً تحديداً الرؤيا ذاتها وتحديد الشعر الحديث وعلاقتـه بالمفـاهيم الشعرية، كما أن أدونيس وحديين الشعر والثورة وبالتالي هدم كل قديم ليسـتقل الشـاعر بالتجديد والإبحار في عالم الخيال والحلم والرؤيا في قوله: «الشعر رؤيا بفعـل والثـورة فعل برؤيا».[2]

ولما كانت الحداثة هي نقد للتراث، نقد يقوم على أساس المصالحة والمصافحة مع الخلايا الحية في التراث والنابضة بالدينامية والتحول لا الثبات، فإن خالدة سعيد قد عملت على تأسيس مفهومها للرؤيا الشعرية الحداثية على منطق التجاوز أو التخطي، فكل جديـد يسبقه قديم بالضرورة، وكل إبداع هو في حقيقته تجاوز وابتكار "معركة داخل ساحة اللغة والموروث". فهي تهدف إلى خلق عالم جديد بعيد عن رثاث الماضي، والحلم بالمسـتقبل يعلم الإنسان كيف يحلم؟ كيف يفكر؟ وكيف يعزف عن لغة القلب لحناً؟ يفتح له آفاقاً جديدة وخيالات أشبه بطيور النورس.[3]

---

[1] : رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص149.

[2] : خالدة سعيد، حركية الإداع، دار الفكر، بيروت، ط3، 1986، ص125.

[3] : د. بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، عالم الكتاب، القاهرة، ط1، 1430هـ / 2009م، ص123.

واللغة بوصفها مخزوناً معرفياً، لا يمكن أن تبقى رهينة قالب شكلي ومعنى ومعنى وصفي سردي يجتر اجتراراً، ومهمة الشاعر هو إخراج اللغة من عمقها لتساير عصرها فتعبر عن انشغالاته وأحلامه وطموحاته.[1]

قال أدونيس في مقدمة لـ: "ديوان الشعر العربي" «اللغة العربية لغة انبثاق وتفجر، وليست لغة منطق أو ترابط سببي، إنها لغة وميض وبصيرة وامتداد إنساني لسحر الطبيعة أسرارها.

في كل قصيدة عربية عظيمة قصيدة ثانية هـي اللغـة، بهـذه اللغـة السـحرية "الطقوسية" لا بلغة النحو والصرف آمن الشاعر العربي...».[2]

وعليه فلغة الشعر تختلف عن لغة العلم ولغة النثر، وهي لغـة لا تفسـر حسـب المفهوم المعجمي أو المفهوم النحوي، وإنما نعني بلغة الشعر طاقـة القصـيدة الشـعرية وإمكانياتها الفنية، وهذا ما جعل أدونيس يقول:

أعرفُ أن الطَريقَ

لغةٌ في شعوري، لا في المكان

لغة في العروق وفي نبضها، لغةٌ في السريرة

حيثُ تأتي المسافاتُ من أول الروحِ الموصولة بالبريق

بريق الفتوحات والكشف والعابرين

في التحوم الأخيرة.[3]

---

[1] : المرجع السابق، ص123-124.

[2] : د. إبراهيم السامرائي، البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص172.

[3] : عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص173.

وعلى هذا لم يعد الشاعر المعاصر يبدع ويعبر بالكلمة على أنها مجرد لفـظ لـه معنى، وإنما صارت الكلمات تمثالاً حياً، أي اللغة أصبحت كائن حي ينمو ويتطور علـى لسان الشاعر العربي.

حيث يقول الفيتوري في قصيدته "من أجل عيون الحرية":

أكتب... أكتب لا تتردد

أكتب فالظلمة تتوقد

أكتب فالكلمة تتجسد.[1]

إذن، فالكلمة ليست مجرد صوت أو دلالة، وإنما هي وجود وحضـور لـه كيـان وجسم وهذا ما جعل لغة الشعر المعاصر تتميز عن لغة الشعر القديم.

وأضاف أدونيس في السياق نفسه بأن الشاعر الحديث يخرج باللغة مـن نسـيجها القديم إلى نسيج جديد، يخرجها من دلالاتها وتداعياتها القديمة ليملأهـا بشـحنة جديـدة، وتكون اللغة الشعرية الحديثة في المحصلة الأخيرة هي اللغة المغسولة من صدأ الاستخدام الشائع الجاري إنها نوع من العودة إلى البراءة الأولى في الكلمات، وفي العودة إلى براءة الكلمة عودة إلى إيقاعها البدئي، أعني إلى شكل تعبيري مشحون بهـذه البـراءة، ولكـي يستطيع القارئ تفهم هذه اللغة وتذوقها لابد له من الخبرة لاكتشاف ما وراءها والـدخول إلى عالم الشاعر.

إن اللغة الشعرية في القصيدة الحديثة كما يرى أدونيس هي لغة شخصـية واللغـة الشخصية هي هروب من اللغة الكلاسيكية المشتركة إذ يصبح لكل شعار فرادتـه علـى

---

[1] : المرجع السابق، ص181.

مستوى اللغة، فالتعبير الشعري في رؤية أدونيس هو اللغة، وهو جزء من الحالات الشعرية وكل شعور جديد يعبر عن نفسه تعبيراً جديداً بلغة متميزة.[1]

وبالتالي، إن لغة الشعر هي لغة الإشارة في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح، فالشاعر هو، بمعنى ما جعل اللغة ما لم تتعلم أن تقوله، أن الأثر الشعري مخاطرة: مخاطرة في التعبير بلغة إنسانية عن انفعال أو حقيقة قد لا تستطيع اللغة الإنسانية أن تعبر عنهما. ما لا تعرف اللغة العادية أن تترجمه، هو أحد مجالات الشعر، يصبح الشعر في هذه الحالة ثورة مستمرة على اللغة.[2]

هذا يعني أن لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق، أي أن الشاعر هو ذلك الشخص الذي يخلق أشياءه بطريقة جديدة بواسطة الكلمة في الشعر بمعنى واسع، «فليست الكلمة في الشعر تقديماً دقيقاً لفكرة أو موضوع ما ولكنها لحم لخصب جديد. ثم إن اللغة ليست كياناً مطلقاً، بل عليها أن تخضع لحقيقتها التي نجهد التعبير عنها تعبيراً كلياً».[3]

إذن، اللغة الشعرية أكثر من وسيلة للنقل أو للتفاهم، إنها وسيلة استيطان واكتشاف. ومن غاياتها الأولى أن تثير وتحرك، وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق أنها تهامسنا لكي نصير، أكثر مما تهامسنا لكي نتلقن. إنها تيار تحولات يغمرنا بإيحاءه وإيقاعه، وبعده هذه اللغة فعل، نواة حركة، خزان طاقات، والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها، لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة، فهي كيان يكمن جوهره في دمه لا في جلده، وطبيعي أن تكون اللغة هنا إيحاء لا إيضاحاً.[4]

---

[1] : عناصر تحديث النص الشعري في مجلة الشعر، شهادة دكتوراه، الطالبة منى علام، 1426-1427هـ / 2005-2006م.

[2] : أدونيس علي أحمد سعيد، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص125.

[3] : المرجع السابق، ص127.

[4] : المرجع نفسه، ص79.

يعني أن لغة الشعر هي لغة الإشارة أما اللغة العادية هي لغة الواضحة وبالتـالي تصبح لغة الشعر لغة خلق يخلق الأشياء بطريقة جديدة، حيث أن للكلمـة عـادة معنـى مباشراً، ولكنها في الشعر تتجاوزه على معنى أوسع وأعمق يخرجها م نمطية العادي إلى التجاوز الفني الذي به تكتسب خصوصيتها بتحطيم اللغة المعيارية القياسية لتصـبح هـي ذاتها إنجاز فردي معيارياً وقياسياً للنصوص الشعرية.

إن ما يجعل من الشعر شعراً هو إيغاله في البحث عن المجهول وعن الخفي، وهي محاولة دائمة للكشف عن المعاني الغائبة، وبالتالي فتح مجالات أوسع أمام القارئ وتجنيبه الملل الذي تسببه المعاني الواضحة واللغة الرتيبة «من حق الشاعر أن يحلق فـي سـماء المعاني الخفية ما شاء تلافياً للوقوع في أسر الابتذال والرتابة العادية، فالشـعر يتطلـب الرؤيا والشعر نافذة تطل على المطلق وحالة لا يمكن إخضاعها للعقل والنظر البارد».[1]

إذا اللغة الشعرية للشعر الحداثي هي في الأصل انعكاس لحالـة العـالم العربـي ومعاناته الاجتماعية، فمن خلال لغة الشاعر ندرك جيداً الصورة التي رسمها انطلاقاً من ذاته، «إن الشعور يظل مبهماً في نفس الشاعر فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل في صورة، ولابد أن يكون للشعراء قدرة فائقة على التصور تجعلهم قادرين على استكناه مشـاعرهم واستجلائها».[2]

ولأن للشاعر أموراً باطنية خفية لذلك يأتي شعره غامضـاً مبهمـاً بعيـداً عـن الوضوح، انطلاقاً من نفسيته التي تنعكس على قصيدته.

فبراعة الشاعر تكمن في مدى استطاعته على توظيف هذه اللغة ويكون وضـوح المعنى بقدر غموض لغته وابتعادها عن النفعية، وارتدائها للباس الألغـاز لكـي يصـبح تعبيرها عن الشيء لا يعتمد على المباشرة بل الإيحاء والإيماء.

---

[1] : فاضل جهاد، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، سنة 1984، ص99.

[2]: إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ص116.

«إن اللغة هي موطن الهزة الشعرية، التي تصدم وتباغت، وتنعش وتجسد الفاعلية الشعرية وفتنتها، ورغم ما يكون في هذا القول من إعلاء لفعل اللغة الشعرية ووضعها، بالنتيجة في المرتبة الأولى للفعل الشعري، إلا أنه إعلاء يجد، رغم كل شيء، مصداقيته في كل قصيدة ممتلئة وفارغة كما يكشف عن وجهاته في سياق الإنجازات المترابطة لكل شاعر عميق التأثير في لغته اليومية».[1]

وهذا ما تبناه كل من الدكتور عز الدين إسماعيل ومحمد النويهي ونقاد آخرين، ومن الشعراء يوسف الخال، لكن عز الدين إسماعيل يسارع إلى إبعاد كل شبهة يتضح من خلالها الدعوة إلى العامية عندما يؤكد أنه ليس المقصود بلغة الناس كلمات الناس التي تجري على ألسنتهم في الحياة اليومية، وإنما المقصود هو روح اللغة كما يتمثل في كلماتهم، إذ لا يمكن للشاعر المبدع أن يستخدم في شعره اللغة كما يستخدمها الناس في حياتهم المعاشية العادية، فالمفروض في لغة الشعر ألا تكون هي لغة الناس، وأن تكون لغتهم في آن واحد، وفي هذا تناقض ظاهر ولكن الحقيقة أن لغة الشعر هي دائما كذلك. وهذا التناقض الظاهر هو سر الشعر فيها.

وفي المقابل نجد يوسف الخال ينطلق من مقولة إليوت تلك ليدعو إلى اختراق «جدار اللغة ويشير بالعامية واعتماد الكلام الحي المحكي أساساً لصياغة اللغة العربية الأدبية المكتوبة باعتبار أن التجربة الماضية استنفذت كل طاقة اللغة الفصيحة، وأشكال موسيقاها الشعرية.[2]

وبالتالي يوسف الخال يرى أن الأدب لا يكون حديثاً ما لم يكتب بلغة حديثة ويستمد عبقريته ومعانيه من حديث الناس.[3]

[1] : العلاق علي جعفر، في حداثة النص الشعري، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص75.

[2] : عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره، ط2، دار العودة، 1972، بيروت، ص179-176.

[3] : محمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص164.

صلاح عبد الصبور مثلاً في ديوانه "الناس في بلادي" نجده يلامس الحياة الواقعية إلى حد كبير وتعتمل في نفسية الشاعر قضايا معايشة اجتماعية، يقول متألماً:[1]

مازلت حياً، فرحتي، مازلت، والكلام، والشباب والسعال.

فالمقام هنا مقام حديث عن ميلاد جديد لنفسه وحيويته يجدها الشاعر في فجر كـل يوم جديد.

إن يوسف الخال عندما يتحدث عن لغته الشعرية، فإنه لا يسميها لهجة، ولا لغـة عامية ولا لغة دارجة، وإنما يسميها "لغة فصيحة" تارة و"لغة حديثة" تارة أخـرى و"لغـة محكية" تارة ثالثة.

ينطلق يوسف الخال في تحديده لما يسميه "اللغة المحكية" من مسـلمة تقـول: «إن اللغة لا تنفصل عن الإنسان وإنها أداة تتطور بتطوره وإن صفاتها الأساسية واحـدة فـي اللغات جميعا».[2]

اللغة المحكية ويسميها يوسف الخال "اللغة العربية الحديثة" وهي التي تحكي وتكتب في نفس الوقت.

ولكن أدونيس لا يشارك زميله هذا الرأي بل يدافع عن الفصحى بحرارة ويتهم من يدعو إلى العامية بالجهل: «يدور كلام كثير على إحلال اللغة الدارجة محل اللغة الفصحى ويعتقد الذين يقولون هذا الكلام اعتماد اللغة الدارجة ما يحل قضايا ثقافاتنا (...) ويجعلها وثيقة الصلة بالشعريا (...) إن هذا القول تبسيطي جداً ينظر إلى اللغة مـن حيـث أنهـا وسيلة عملية التخاطب والتفاهم لا من حيث أنها وسيلة إبـداع ينظـرون إليهـا أفقيـاً لا عمودياً».[3]

---

[1] : صلاح عبد الصبور، ديوان الناس في بلادي، دار العودة، بيروت، ص7.

[2] : يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978، ص84.

[3] : أدونيس، فاتحة لنهاية القرن، ص60.

يعني اللغة العامية في نظر أدونيس هي هرم لهويتنا ولغتنـا وثقافتنـا وتاريخنـا، ويجب أن تحل محل اللغة العامية اللغة الفصحى لإنقاذ هذا العالم اللغوي.

وعليه فإن الشاعر يقيم دفاعه على ثلاثة أركان يغلب عليها الطابع الإيـديولوجي، أكثر من غيره.

الركن الأول فيتمثل في أن العربية الفصحى هي الملمح العربي الوحيد الـذي مـا زال يقاوم الانهيار، وبالتالي فإن الفصحى تبدو هنا علامة أمل على إمكانيـة إنقـاذ هـذا الواقع. إن هذا يدفع إلى القول إن أدونيس لا يتعامل مع اللغة بصفتها أداة تعبيرية فحسب، وإنما هي رمز لثقافة وهوية في المقام الأول.

ومضمون الركن الثاني أن اللغة العربية الفصحى، هي التي تكفل علاقة طبيعيـة بين التراث العربي والشعر الحديث ومن ثم فإن التخلي عنها يعني قطع الصلة بـالتراث، مما يجعل القصيدة العربية الحديثة مفتقرة إلى المشروعية التاريخية والثقافية والإبداعيـة، انطلاقاً من هذا جاء في رسالة أدونيس ليوسف الخال ما يلي: «لم تكن المسـألة بالنسـبة إلينا أن نكتب وكأن الشعر لم يكن موجوداً قبلنا بل كانت على العكس من ذلك أن نكتـب فيما يعني وعياً كاملاً أننا نحتضن لغتنا، بعبقريتها الشعرية الخاصـة، وبكليـة جسـدها الثقافي».[1]

وينهض الركن الثالث على طبيعة اللغة الشعرية نفسها، ويرى أدونيس أن طـرح اللغة الدارجة بديلاً عن الفصحى، هو طرح مغلوط، يتنافى وموقع اللغـة داخـل العمـل الشعري.

---

[1] : أدونيس، أشجار... لا يقدر الربيع نفسه أن يقدم لها عكازاً، مجلة اليوم السابع (باريس)، العدد 150، السنة الثالثة، الاثنين 23 مارس 1987، ص39.

III. ظاهرة الغموض لدى دعاة الحداثة:

لم تكن مقولة القدماء "الشعر ديوان العرب" إلا صورة لتجربة ربطت الشعر بحياة وإن بعدت هذه المقولة عن النثر وهي تنحصر في دائرة ضيقة لا تغادرها إلى النوع الأدبي الآخر.

وقد يعلل ذلك بالرواية الشفوية أي أن الشعر يحفظ ومما يساند هذا الحفظ الموسيقى التي لم تفارقه منذ أن عرف العرب الشعر في القرن الثالث الميلادي على أقرب الروايات المؤرخة لظهوره في تأريخ أمتنا، فان الإيقاع أثره عند الحافظ لهذا الشعر وفي الوقت نفسه عند المتلقي لحظة سماعه المنشود من الشعر، وبقية هذه الموسيقى ملازمة له حتى القرن العشرين، وهذا يعني أن هناك أذناً وجدت في هذا الشعر راحة عند استماع، فكان أن تشكلت ذائقة ترى أن الشعر هو ما يشد على وفق هذا المقول الموقعة ألفاظه وبذلك صنعت هذه الذائقة حاجزاً دون ذلك حتى إنها وجدت في شعر المولدين في العصر العباسي اهتزازاً غير مرغوب فيه عندما جاء هؤلاء المولدون بالفنون الشعرية تعبيراً عن حياتهم الناعمة ومجالس طربهم الصاخبة. وإن ظل الواقع الشعري متمسكاً بقيمه لا يغادره وإن استسلم زمناً ليس بالقصير إلى الصناعة البديعية فإنه في هذا الاستسلام المؤقت كانت الأذن لا تتنبؤ عن سماعه وإن شاب هذا السماع إبهاماً في بعض الأحيان ولكنه لم يصل إلى الغموض حيث كان غامضاً في المقول الشعري وبذلك تجاوز السؤال الإبهام في قول الإعرابي لأبي تمام لماذا لا تفهم ما تقول؟

هذه الحالة ظهرت واضحة بعد النصف الأول من القرن العشرين عندما جدد جيل شاعر الشعر متأثراً بالغرب فخلق هذا التجديد صدمة في إسماع لم تجد لها الأذن ما يسوغ لإبدال، لأن هذا التجديد يعني تغيير مؤسسة شعرية تقوم على قاعدة الموزون المقفى الذي يعبر عن معنى ولذا قيل إن كثيراً ممن ألفوا قراءة الشعر العربي القديم يواجهون صعوبة في التجاوب مع الشعر الجديد وربما رفضوه من أجل هذه الصعوبة يعلل ذلك عز الدين إسماعيل بقوله: «إن هذا الشعر الجديد يمثل اتجاهاً جمالياً يختلف عن اتجاه الشعر القديم ربما وقف منه موقف النقيض، وربما حاول الجادون أن يتغلبوا على تلك الصعوبة بأن

يكيفوا أنفسهم وهذا الاتجاه الجديد، ولكن كثيراً ما يقف حائلاً دونهم وهذا التكيف خاصـية في الشعر الجديد هي في الحقيقة مقوم من مقومات وجوده، وأعني بذلك غمـوض هـذا الشعر».[1] وهذا التعليل يشكل فرضية نظرية تقرن الغموض بالشعر وكأنه لازمة من لوازم ظهوره دون أن تحسب لهذا التجديد رؤية قد لا تجد في الغموض إلا صاحباً يلجـأ إليـه الشاعر هرباً من القارئ أو الجمهور إن قرأ القصيدة الجديدة فيكشف بقراءته تلك المستور التي يتوارى الشاعر خلفه، أو قد يكون الغموض مرحلة عبـرت عـن غيـاب الرؤيـة الواضحة لمكونات هذا البديل لكونه ضعيفاً لا يقوى على المجاهر.

ويسند د. عز الدين إسماعيل رأيه هذه بأربعة أعذار هي:[2]

الأول: إن الغموض في الشعر خاصية في طبيعة (التفكير الشعري) وليس خاصـية فـي طبيعة (التفسير الشعري)، وهي لذلك أشد ارتباط بجوهر الشعر وبأصوله التي نبت منها، ويؤيد هذا العذر بقوله: «ويمكن أن نتبين هذا إذا نحن رجعنا إلى نظرية قديمـة ترجـع أصولها إلى "فيكو" هو جيوفاني باتيستا فيلسوف إيطالي حاول تطبيق المنهج العلمي علـى دراسة التأريخ[3] «إن الإنسان يشكل أفكاراً خيالية قبل أن يشكل أفكاراً عامة، وأنه يـدرك الأشياء إدراكاً مهوشاً قبل أن يصل إلى مرحلة التفكير في هذه الأشياء تفكيراً منظماً، وأنه يغني قبل أن يقول كلاماً محدد المقاطع، وأنه يقول الشعر قبل أن يعـرف النثـر، وأنـه يستخدم الاستعارات قبل أن يستخدم الألفاظ الاصطلاحية، وأن استخدامه للألفاظ استخداماً استعارياً هو بالنسبة إليه شيء طبيعي». وهذا التشكيل الشعري يعتمد الخيال وبالتالي فإن الخاصية الأولى للشعر هي أن يجعل غير الممكن قابل للتصديق، وهذا الغموض.

الثاني: إن الغموض في الشعر لا يمكن النظر على أنه مجرد صفة سلبية، أي على أنـه فشل من جانب الشاعر في الوصول إلى حالة الوضوح التام، وإنما هو صفة إيجابية، بـل أكثر هذا هو مجموعة كاملة من الصفات الإيجابية، فبعيداً عـن قـيم الألفـاظ الصـوتية

[1]: د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967م، ص187.

[2]: المرجع السابق، ص188-190.

[3]: د. محمد شفيق غربال، الموسوعة العربية المسيرة، دار النهضة، لبنان، 1980.

الصرف، التي تحمل معنى، وبعيداً عن سحرها اللاعقلي أي عمالها من قوة التعويذة السخرية كما يرى هوبرت ريد بعيداً عن كل هذا نجد غموضاً جوهرياً في عملية التفكير الضمنية، وهو غموض يرجع إلى أمانة الشاعر وموضوعيته.

الثالث: الغموض ليس خاصية ينفرد بها الشعر الجديد، وإنما هو خاصية مشتركة بين القديم والجديد على السواء، وكل ما في الأمر هو أن الغموض قد صار ظاهرة واضحة في الشعر الجديد تدعونا إلى التأمل، فلا يمكن أن تكون المسألة في هذا الشعر عدولاً معتمداً عن الوضوح إلى الغموض، ولا يمكن أن تكون كذلك مجرد رغبة من الشعراء في إرضاء ذواتهم عن طريق إغاظة متلقي الشعر بوضعه في إطار من الطلاسم التي تعي على الفهم كما كان المتنبي يصنع أو غيره من شعراء الشعر القديم.

الرابع: الشاعر في حاجة إلى عمق التجربة أكثر من حاجته إلى التفصيل وكلما قلت تفصيلات الحالة الشعرية زادت تأثيرها المباشر، ويعلل ذلك بقوله: «كثرة التفصيلات لا تترك عملاً للإيحاء الذي تتمتع به لغة الشعر والذي يعتمد على الصور الفنية كالاستعارة وغيرها، ولذا فإن التعبير المباشر ليس تعبيراً شعرياً وحياة الألفاظ الطويلة وما تبلور فيها من مأثور أدبي وتاريخي وأسطوري، كل ذلك يكسبها تلك المقدرة الرمزية الإيحائية، والغموض أو التعقيد مما يزيد عظمة اللفظ أو الرمز».[1] ولذا تراه ينظر إلى المجاز باباً مشرعة فيقول «فالمجاز في جوهره يمثل هذه العملية غير المنطقية وغير المعقولة التي هي أثر من آثار الخرافة».[2]

ويضرب أمثلة من القول «الريح تعول، السماء تبكي» وهو يريد بهذا المجاز أن ينسب المشاعر والعواطف الإنسانية إلى الكائنات غير الحية، ذلك من منطق الخيال وهو غموض أيضاً.

---

[1] : د. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص353.

[2] : د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص187.

ولذا تراه يؤكد ميله نحو الغموض فيقول:[1] «إن الشعر الجديد يتسم في معظمه بخاصة في أروع نماذجه بالغموض» ويرفض المقولة التي ترى أنه «إذا كان الوضوح ممكناً فإن الغموض عجز» وبالتالي فإن «العدول عن البساطة والوضوح إلى الغموض لا يمثل ضرورة فنية وشعرية على الإطلاق».

وإذا أوجد الدكتور عز الدين إسماعيل أن الغموض أمر لا مفر منه وبالتالي فهو حسنة للشعر الجديد (التفعيلية) فإن أستاذنا الدكتور إبراهيم السامرائي يرى أن الغموض انحراف متعمد عن اللغة والفهم ويسوق رأيه على عدة شواخص ثابتة هي:

الأول: إن «جل هؤلاء لم يشقوا بصحبة الكلمة ولم يعانوا كون المادة اللغوية وثقة الصلة بنفوس أصحابها، لأنها تفضح عنهم، ولعلهم أدركوا هذا وأدركوا أن لا طاقة لهم بمعالجة (النص الشعري) فاتجهوا إلى الإغماض، وكأن من ذلك أنك تقرأ فلا تخرج من قراءتك بشيء، وإن جمهرة القراء غير متفقين على ما يكون لهم من قراءتهم».[2]

الثاني: وقيل لنا إن الغموض مقصود إليه في هذه الألوان الجديدة، وكأن الغموض وليس الإغماض مادة هذا الفن، وأطلقوا قول الأقدمين في البيان وما يشير إليه وذهبوا إلى أن النص وحده هو الفن وهو الفكر بما يومئ إليه، وليس لك أن تذهب إلى سيرة صاحبه وبيئته.[3]

الثالث: إن العبث في الشكل القديم بما وصلت إليه القصيدة أدى إلى ضياع الوزن وفصم عرى أوصال الكلام، فأنت ترى الكلمة قد قُطعت عما يأتي بعدها من أجل أن يكون في هذا المقطع استواء لنظم جديد.[4]

---

[1] : المرجع السابق، د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص187.

[2] " د. إبراهيم السامرائي، البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر، عمان، 2002، ص21.

[3] : المرجع السابق لـ د. إبراهيم السمارائي، البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر، عمان، 2002، ص52.

[4] : المرجع السابق لـ د. إبراهيم السمارائي، البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، ص37.

الرابع: إن المادة اللغوية في هذا المنهج الجديد على طرف التمام (الضعف) من القارئ،[1] وهذا يعني قلة زاده اللغوي واطلاع الشاعر الحديث على تراث أمته لأنـه لا يمكـن أن يستغني عن أصوله اللغوية.

وعلى ضوء هذا فإن القارئ «لا يدرك غرض الشاعر في قصيدته أو مقطوعته أو نثريته، والقارئ ممتحن في هذا لا يستطيع أن يلمح شيئاً من غرض، فقد يكون مشيراً إلى معنى ولكن جملة الأشطار لا تشير إلى غرض».[2] ويزيد قائلا: «أنت فـي كثيـر مـن نماذجهم لا تهتدي إلى معنى واضح ولا تقف فيها على شيء من حسن البناء، ولم يلتفـت فيها إلى ما يمكن حمله على القافية.

لقد تعاونت عوامل خارجية وأخرى داخلية على تبريز الغموض ظاهرة واضـحة في شعرنا العربي الحديث فشكلت هذه الظاهرة عائقاً دون فهم النص الشعري مـن قبـل متلقيه ولم يختلف القارئ العادي عن الدارس في هذا، وإن حاول الدارسون إعطاء بعض المبررات مما خلقت هذه المبررات إساءات في تفسير النص الشعري، اختلفت منطلقاتهـا حسب قناعة الدارس (ناقد) مما زاد سوء الفهم عند المتلقى العادي الذي حـاول أن يشـد نفسه كي يتذوق الشعر الحديث أو يفهمه، وهذه العوامل هي:

أ. الخارجية: وتتمثل في (المذاهب الأدبية، الحداثة الشعرية، شعر الغرب المترجم)

1. المذاهب الأدبية: ونقصد بها ثلاثة مذاهب أثرت في الشعر الغربي، وتأثرنا في هـذه المذهبية وهي (الرمزية والسوريالية والدادائية) وجدت في الغموض مرفئاً تستقر عنـده، فكانت الرمزية تشد الشعر الغنائي من خلال الرمز الذي يعني الإيحاء أي الاعتماد غيـر المباشر على النواحي النفسية المنتشرة التي لا تقوى علـى أدائهـا اللغـة فـي دلالتهـا

[1] : المرجع السابق، ص42.

[2] : المرجع نفسه، ص23.

الوضعية، وهو (الصلة بين الذات والأشياء)، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح.[1]

فأوغلوا في استخدام الخيال على أنه حقيقة ولكنهم حرصوا على موسيقية الشعر، وعندما ظهرت نتائج نظريات علم النفس كان لتأثيرها ظهور السوريالية من خلال دراسة العوامل النفسية المؤثرة في السلوك البشري والتي يطلق عليها "العقل الباطن أو اللاوعي"، ولذا اتخذ شعراء هذا المذهب ذلك العقل منبعاً لشعرهم، فتجاوز السورياليون الرمزية خيالاً إلى ما وفق الواقع ولذا أثر السوريالية بقصيدة النثر التي دعت إليها بعد أن أهملت موسيقية الشعر التي ركز عليها الرمزيون الذين تزعموا الدعوة في الشعر الحر.[2]

ولم تكن السورياتلية وحدها في ساحة الغموض فقد زامنتها (الدادائية) برؤية ترى أن الواقع كان محيراً وغير مترابط حدا لا يمكن عرضه أو تقديمه بمنهجية منظمة، وبالتالي يجب أن ينصب هم الكاتب أو الشاعر على الربط المباشر بين مشاعره ويكون ربطاً سلبياً استسلامياً.[3] وبذلك أجهضت هذه المذهبية لغة الشعر أو ما تبقى من معنى يربطها بالأشياء دلالة أو تجاوز.

2. **الحداثة الشعرية:** لا نريد في هذه الدراسة تحديد مصطلح الحداثة والآراء التي أدلت بدلوها فيه ولكننا نختصر ذلك بقول: إن الحداثة رؤية غربية تأثرنا (نحن) بها فأضاع هاذ التأثر أصلاً من أصولنا الشعربية، الوزن والقافية في بناء القصيدة العربية، وهذا ما دفع بالدكتور إبراهيم السامرائي إلى القول: إن غياب الأصل في هذه الحداثة قد عبروا عنه في مسألة الغموض في الشعر الحديث، وقد عبر عن هذا أدونيس في ذهابه إلى إيضاح ما هو

---

[1] : د. يوسف الخياط، معجم المصطلحات العلمية والفنية، دار لسان العرب، بيروت، ص281.

[2] : د. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط5، د.ت، ص399.

[3] : مالكم برادبري، جيمس ماكفارلان، ترجمة مؤيدة حسن فوزي، الحداثة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987، ص284.

"تنافر بين الشاعر والقارئ" وأن "هذا التنافر الذي يشكل أبرز خصائص الشعر الحديث وأكثرها أصالة وعمق" ويستشهد أدونيس بمقولة بودلير الشهيرة "الجميل غريب دائماً".[1]

وتكون نتيجة ذلك الصنيع (أن عامة ما يدخل في نماذج الحداثة قد ابتعد قليلاً حيناً وكثيراً أحياناً عند حدود المألوف من الأعاريض العربية) ولم تقف الحال عن موسيقى الشعراء وإيقاعه بل تجاوزتها إلى اللغة حيث لزمت معجماً يسيراً من الغطاء اللغوي الذي لا يخرج عما يسود في الصحف مما تلوكه الألسن، ولعله أحياناً قد قرب من العامية بل صالحها، ولم تصل إلى تفصيحها تتم وصل هذا الحشد اللغوي موزوناً في بعض أجزائه وهارباً من الوزن عن عمد عند في أحيان كثيرة إلى لون آخر من منثور الكلام دعي تجاوزاً "القصيدة النثر" فكانت محصلة ذلك أن ترك شعراء الحداثة جانب المعنى للناقد والقارئ يلمحانه لمحاً.

وقد يضل البصر أو تضل البصيرة ويبدا كأنهم اهتموا على استيحاء باللفظ ونظمه على هيأة مخصوصة تومئ إلى الإيقاع وكان ذلك عند شعراء التفعيلة، أما من كتب قصيدة النثر فإنه بعد بنصه عنه مكتفياً بإيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة، هذه كلها موسيقى وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم، وقد توجد فيه وقد توجد بدونه.[2]

3. **شعر الغرب المترجم:** تعني الترجمة أن ننقل نصاً من ثقافة إلى أخرى، ومن منظومة أدبية معينة إلى منظومة أخرى، إنها إدخال نص في سياق آخر، وإذا حاول أن يذوب في النتاج الأدبي للبلاد المترجم له أو المستقبل، فإنه سيكون دائماً أدناً مستوراً وقطعة دخيلة ضمن المنظومة الأدبية التي تستقبله أو تمحي أصله الأجنبي.[3] وهذا الأمر في صعوبته

[1] : البنية اللغوية، المرجع السابق، ص20.

[2] : د. سامي مهدي، أفق الحداثة وحداثة النمط، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1988، ص104.

[3] : د. دانييل هنري باجو، ترجمة د. غسان السيد، الأدب العام والمقارن، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص-73-63.

يعود إلى خلق لغة مستقلة يكون فيه الدال والنظام النحوي حاملين لمعنى،[1] ذلك أن لكل لغة أسلوبها الذي تتراكم فيه الاستعارات والإبدالات وعطف البيان والتقديم والتأخير، فإن تمكن المترجم في النثر فإن الأشكال يكون في الشعر حيث تشخص تجربة الشاعر تصورها لغته يكون نقل النص عملاً قد يجانبه الصواب لاختلاف الدلالة والمعنى المراد تصويره فيه وتصبح ترجمة الشعر دون الإحساس بلغته ألفاظاً مرتبة على أشطر، فإن قرأها الشاعر المحدث تصور أن الشعر يكتب هكذا ناهيك عن الإيقاع الذي لا يمكن منه المترجم.

وفي هذا يقول الدكتور عز الدين إسماعيل:[2] «إن الشعر غير قابل للترجمة، لأنه إنما كان شعراً في لغته وبلغته، ولغته قيمة غير منفصلة عنه، وفردية اللغة لا تسمح بنقلها إلى لغة أخرى نقلاً مساوياً كما هو الشأن في اللغة العلمية ذات الصيغة العامة».

وتؤكد الناقدة نازك الملائكة بقولها: «إن مادة شعرنا وحياتنا العربية أغنى وأخصب من مادة الشعر الأدبي»،[3] ولكن هوس المترجم عن الغرب دفع بالشعراء المحدثين إلى توجيه قراءاتهم الشعرية نحو الشعر المترجم دون الاهتمام بالأصول الشعرية في دواوين الشعراء العرب مما خلق المكتوب الشعري غامضاً عند هؤلاء حال دون تلقيه.

ب. الداخلية: وتتمثل في (اللغة، الشاعر البناء الشعري، قارئ الشعر)

---

[1] : د. دانييل هنري باجو، ترجمة د. غسان السيد، الأدب العام والمقارن، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص-73 63.

[2] : د. عز الدين إسماعيل، أسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص349.

[3] : نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، 1967، ص300.

1. اللغة: قيل إن اللغة الشعر المعاصر لغة تتجسم ففي الوجود وتتحد به، والقدرة على خلق مثل هذه اللغة تتفاوت بين شعراء ولا يتكون مصطلحه الشعري إلا بعد كثير من المعاناة والمثابرة.[1]

ويعلق الدكتور إبراهيم السامرائي عنها فيقول:[2] «إن اللغة في شعر الشعراء الجدد مادة اكتسبت طرافة وجدة وربما كان لهم دلالات جديدة لألفاظ قديمة، فقد توسعوا في المجازات والاستعارات وميزة هذه اللغة أنها لغة مصفاة ومركّزة، فلا تسمح للشاعر باستخدام اللفظ إلا أن يكون هو اللفظ الذي يحمل أكبر طاقة من الفعالية في السياق، أما الألفاظ التي تأتي إسعافاً فلم يعد لها مكان في هذه اللغة»[3] وبشرط اللغة ذات الطاقة الشعرية أن تكون مصفاة ومركزة على وفق هذه الرؤية المعاصرة، فإن كانت اللغة عنصراً من عناصر الشعر المهمة – عند الشعراء الحداثة – فلابد للشاعر أن يسلك فيها مسلكاً خاصاً ليستطيع فيها أن يؤدي المعاني بطريقة تختلف عنها في ما عدا الشعر فنون القول،[4] وتكمن أهميتها أنها تنقل الأثر من المبدع إلى المتلقي من خلال أداة الشعر الألفاظ أو الأصوات وهي السبب في طبق الأصل وإنما هي إيحاءات تتأثر فيها مخيلتنا.

وبتحليل الشعر يتبين أن جزءاً من حيويته مرده إلى تلك الصور الحسية الموحية،[5] ويشكل هذا الصنيع غموضاً إن لم يتمكن الشاعر من اللغة.

فإذا سألت أهل الحداثة عن انتصاف الغموض شعرهم لقالوا لك «إن البساطة العميقة والغموض كلاهما شديد المساس بجوهر الشعر الأصيل، ومن ثم يمكننا أن نقول أن القدر الأكبر من الشعر القديم يغلب عليه الطابع الوضوح والسهولة لأنه يستخدم لغة

---

[1] : د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص187.

[2] : د. إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1980، ص19.

[3] : المرجع السابق، د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص148.

[4] : المرجع السابق، د. إبراهيم السامرائي، لغة الشعر، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1980، ص19.

[5] : د. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص358.

محددة الأبعاد منطقية، لا يميزها عن لغة الشعر إلا ما فيها من ارتباط بالأوزان العروضية، إنها حق تعرف الاستعارة والمجاز ولكن في صورة جامدة يبذر فيها الابتكار والأصالة».[1]

2. **الشاعر:** يفترض في شعر الحداثة أن يكون الشاعر هو الذي تتطور على يديه اللغة وهو الذي يمد الألفاظ بمعان جديدة لم تكن لها،[2] ولذا قيل «إن الشعر العربي قد تطور حاسماً، فينبغي أن نتذكر أن الشاعر نفسه قد تطور من حيث تكوينه الثقافي ووعيه بأهمية عمله، ولم تعد القصيدة وحدة يكتبها مجرد أداة لإزجاء وقت الفراغ أو تطوير للمشاعر أو الأحاسيس، بل أصبحت القصيدة وحدة في بنية متكاملة تتمثل حياته ومغامراته الإنسانية في سبيل استكشاف الحقيقة»،[3] وتطوره هذا فلابد أن يكون متساوقاً مع متغيرين لا مناص له منهما إن أراد لقصيدته ومن ثم القدرة على تصويرها إليه، وفي هذا يذهب (توماس ستيرن أليوت) إلى رأي «من أن الشاعر كلما ازداد نضجاً ازدادت قدرته على المزوج من إطار مشاعره الذاتية إلى الإطار الموضوعي»،[4] والثاني تطور القارئ أو المتلقي فرداً كان أم جمهوراً على فهم الشعر أو تذوقه وهذا لا يحدث إلا إذا تطور مجتمعه تطوراً يتناسب وثقافة الشاعر حتى يتمكن من أن يفهم ما يقال وألا يصبح الغموض رياحاً شديدة هبوبها فتقلع برسالة الشاعر (القصيدة) بعيداً عن أذن المتلقي، فإن سمع شيئاً فإن سماعه يكون صوتاً لا معنى لألفاظه إن أراد لشعره أن يكون ذا قيمة تؤثر في الآخر (المتلقي) وبالتالي يكون الشاعر فوق متلقيه لغة أو تضميناً لأسطورة أو إيحاءاً يرمز مما يخلق حالة من الغموض تنأى بالنص الشعري عن الجمهور.

3. **البناء الشعري:** يفرق د. عز الدين إسماعيل في البنية الشعرية بين الإبهام والغموض، فيرى أن هناك فرقاً بينهما في الغرب ويستشهد بـ "أمبسون" في كتابه "أنماط سبعة من

[1] : المرجع السابق، د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص194.

[2] : المرجع السابق، د. إبراهيم السامرائي، لغة الشعر، ص19.

[3] : المرجع السابق، د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص282.

[4] : المرجع نفسه، ص281.

الإيهام" الذي يرى أن الإيهام «صفة نحوية أساساً ترتبط بالنحو والتركيب الجملة في حين أن الغموض صفة خيالية تنشأ قبل مرحلة التعبير، أي قبل الصياغة اللغوية النحويـة»،[1] ويضرب إلى ذلك مثلاً يقول الفرزدق:

وما مثلُه في الناس إلا مملّكاً   أبو أمه حتى َأبوه يقَاربه

فيقول «إن البيت ليس غامضاً ولكنه مبهم، لأن المشكلة الأساسية فيـه لا تـرتبط بالخيال أو شيء منه، وإنما هي قبل كل شيء مشكلة لغوية قائمة فـي طبيعـة التركيـب اللغوي نفسه، وفهم البيت يتطلب مناحل المشكلة هذا التركيب اللغوي لا أكثـر ولا أقـل، فبمجرد أن نحدد عائد الضمائر في هذا البيت تكون كل المشكلة قد حلت، ويكون المعنـى قد اتضح تماماً»، وإذا تجاوزنا التفريق بين الغموض والإبهام وأثر ذلك فـي عـدم فهـم النص الشعري فإن هناك عائق في بناء القصيدة العربية الحديث عما ألفتـه أذن المتلقـي يحول دون فهم الشعر لأنها تمتلك وحدة في بناء أو الموضوع فـي حـين أن القصـيدة العربية القديمة تقوم على تعدد الأغراض واستقلالية البيت الشعري، وينعكس ذلك علـى طبيعة فهم الشعر ذاته عند الجمهور المتلقي ناهيك عن إيقاع البيت في القصـيدة القديمـة وبالتالي فإن الشعر في نظرة المعاصرين «تجربة وفي نظرة القدماء صناعة، وهو فـرق بالغ في القيمة من حيث أن جماليات التجربة تختلـف اختلافـاً شـنيعاً عـن جماليـات الصنعة»،[2] وهذا يعني «أن النظرة الحديثة توحد الأساس الجمالي للغة والتجربة الشعرية وتمزج بينهما، وتنظر إلى اللغة من حيث هي كائن له شخصيتين، في حين يغلـب علـى النظرة القديمة تصور جماليات اللغة منفصلة غالباً عن التجربة، بل لم يكن هناك اعتبـاراً لهذه التجربة». وبهذا يلجأ الشاعر الحديث في تصوير تجربته من خلال التعبير معتمداً في ذلك على الحوار الداخلي (المونولوج) الذي يعتمده الشاعر من خلال السرد حيث يكـون الشاعر روائياً وكأنه يغرينا بصوت جديد أو يضمن شعره بأسطورة أو حكاية كما صـنع السياب في قصيدته "رؤيا فوكاي" وغيرها.

---

[1] : المرجع السابق، ص189.

[2] : د. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص77.

وقد يوقعنا هذا التعبير الدرامي في الغموض دون أن نفهم المراد فيقول أدونيس «ينبغـي أن أسافر في جبه الرماد / بين أشجار خفية / في الرماد الخواتمي والماس والجزة الذهبية / ينبغي أن أسافر، أن أستريح / تحت قوس الشفاه اليتيمة / في الشفاه اليتيمية في ظلهـا الجري / زهرة الكيمياء القديمة»، وهذا ما دفع بأستاذنا د. إبراهيم السامرائي إلى طـرح عدة أسئلة عن هذا النص فقال رحمه الله «أقول متسائلاً: هل من يدلني على طريق أهـل فيه إلى إدراك هذه الكلمات التي بدت لي كأنها ضات الطريق إلى حقائقها؟ فما المراد من هذه الزهرة الكيمياوية؟ وأين تكون في سفر المؤلف في (العدم) أي (جنة الرماد)؟ وكـأن الرماد ليس العدم بل هو الخواتيم والماس والجزة الذهبية، كيف تكون هذه الأجزاء التـي يأبى أحدهما الآخر مجموعة في الرماد؟ وكان على المؤلف أن يدل على "الجزة" التـي لا يعرفها جمهرة قرائه»، ولكن هذا الغموض لن نجده في قصيدة (ليس لنا) للشاعر أحمـد عبد المعطي حجازي حيث يقول:[1] «كان طريق مشمساً إلا المواطئ الشجر / حيث أنحنى الأطفال يجمعون ساقط الزهد / وثم عصفور على غصن بعيد يرسل الصفير / والنـاس موكب يسير صامتاً بجانب الجدر / يضيقون في وجه الهجير / وأقبلت سيارة تمشي على مهل / مذياعها ما زال يشكي الهوى / أما أنا... فكنت أشكو الجوع / في مطلع الربيع».

4. **قارئ الشـعر:** وهو يسمى المتلقي، وهذا المتلقي قد يكون القارئ العـادي وإن تعـدد وجود أو تجاوز المعدود إلى الكثرة من القراء وهو الجمهور الذي يجد في الشعر راحـة، ولكن ما يطلبه هؤلاء القراء لا يجدونه فقد يعود ذلك إلى الشعر الحديث «لا يستخدم اللفظ المعتاد بدلالته المحددة التي نتعلمها، أو لا يستخدم اللفظ بدلالتـه التـي نقصـدها حـين نستخدمه في حياتنا اليومية، ثم إنه لا يفسر لنا الأشياء تفسيراً منطقياً يقبله العقل. ومن ثم فإننا نصف الشاعر بأنه غامض والحقيقة أننا لا نحكم عليه هذا الحكم إلا لأننا منطقيـون، ولأننا اعتدنا أن نتعامل بلغة واضحة»،[2] وهذا ما يصنع الغموض حسب زعم قارئ الشعر أو من وجهة نظره لأنه يريد من الشعر الوضوح ومن اللغة الدلالة المباشرة، فإن حدث ما

---

[1] : المرجع السابق لـ د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص317.

[2] : المرجع السابق لـ د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص192.

يخالف هذا الصنيع كان المتلقي متعثراً لأن «الشاعر يدرك الأشياء إدراكاً بعد مدى مما نصنع وهو لذلك لا يجد في لغتنا الناجزة من الألفاظ وصور التعبير ما يشرح به هذا الإدراك في دقة وإتقان»، وبالمقابل فإن من الخطأ مطالبة الشاعر نفسه بشرح شعره. وقد يلجأ البعض من القراء إلى تحويل النص الشعري إلى نص نثري عن طريق الكلمة معناها «فهؤلاء يخلطون بين الآراء العامة والمتعة المباشرة التي يثيرها العمل الفني إنهم يفهمون العمل الفني على مرحلتين، فلا يتذوقون القصيدة من حيث هي شعر تذوق مباشراً ولكنهم يترجمونها إلى النثر أولاً، ثم يفهمونها ويتذوقونها ويحكمون عليها أخيراً من خلال هذا النثر... وبذلك يخلص في أيديهم من العمل الفني (القصيدة) طائفة من الألفاظ لها معانيها العادية وتؤدي في مجموعها معنى ما»،[1] بعيدا عن تجربة الشاعر أو موسيقية الشعر وبذلك يسقط القارئ في الغموض لأنه نأى بنفسه عن القصيدة وحول الشعر إلى نثر وفي هذا يقول بول فاليري «إن إعادة الحكم على الشعر بحسب النثر وبحسب وظيفته وتقويمه على أساس من كمية النثر التي يشتمل عليها جعلت الذوق العالمي يصبح شيئاً فشيئاً نثرياً».[2] ومثل هذا عائق دون فهم الشعر، فكان غموضاً صنعه القارئ العادي بنفسه دون أن يعي إلى مواصفات النوع الأدبي فضلاً عن أن «الشعر المعاصر دو النثرية، وعدو القوالب الجاهزة، وإنه يتوخى اللغة المركزة المصفاة...»، كما يقول أحد مناصريه[3] ودون أن ننسى قول ابن طباطبا «للشعر كلام منظوم بان عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خُص من النظم»،[4] وإذا كان الغموض ظاهرة اقترنت بالشعر الحديث ووضحت عند من يقرأ هذا الشعر أو يحاول أن يتذوقه فإن ما يطمح إليه تعوق هذه الظاهرة من تحقيقه، ولذا حاولت دراسات الحداثة أن تخفف من هذا التعويق فقالت بنظرية المتلقي التي تعني «أساساً بانعكاس العمل الأدبي على المتلقي أو القارئ وبعمليات التوصيل، فالكتابة بنظر بعض الباحثين تبقى عملاً منقوصاً إن أهملت ظروف التقبل

---

[1] : المرجع السابق لـ د. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص350.

[2] : المرجع السابق، د. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية، ص351.

[3] : المرجع السابق لـ د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص352..

[4] : د. عبد العزيز بن ناصر المانع، عيار الشعر لابن طب طب العلوي، دار العلوم، الرياض، 1985، ص5.

والتلقي»،[1] وعذرها في ذلك أن متعة الكتابة تظل «غير مكتملة إذا عجز القارئ عن فهـم النص والتفاعل معه واكتشاف مغزاه»،[2] ولم يفت القدماء ما لأثر الفهم في إزالة الغموض فيقول ابن طباطبا «وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف، وما صحه ونفاه ناقص»،[3] والنقص غموض.

إن ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث تكون ملازمة له لأن هذا المجدد فيه حطم قيدي الوزن والقافية وتجاوز البيت الشعري الذي يمثل ركيزة في القصيدة العربيـة القديمة إلى وحدة موضوعية في بناء النص الشعري الذي اعتمد الأشطر التي قد تطول أو تقصر أو تُدور مما يخلق إرباكاً في ذهن القارئ أو المتلقي ناهيك عن نقد الموسـيقى أو الإيقاع الذي يشد المتلقي إليها بحجة أن المتعة تكمن في القراءة وأن خطابية الشعر القائمة على الإنشاد لا تتلاءم والعصر الحديث والغرض من ذلك إشراك القارئ أو المتلقي بفهـم النص الشعري واكتشاف جماليته بنفسه ولا يقصد المتلقي العادي، لأنه لا يمتلـك أدوات التحليل، فإن امتلكها فإن ما يتوصل إليه قد يختلف عما وصل إليه القارئ الآخر وبـذلك يتفاوت الفهم وبالمحصلة تختلف الأحكام النقدية حتى وإن أتبعت إحصاء إن تمكنهـا مـن تحويل الشعر إلى حسابات ألفاظ تبنى عليها ميل المرسل إلى هذا الاتجاه فـي الدلالـة أو نأى عنها إلى اتجاه الآخر، وبذلك تبقى إشكالية توصيل النص قائمة لأن المرسـل نفسـه يعيش هذا التفاوت يقول وليم هنري أدون «إن الفرق بين الشاعر دون المستوى وشـاعر عظيم يكمن في أن الأول يذكرنا كيف شعر بشأن كثير من الأمور. أما الثاني فهو يجعلنا ندرك الأول مرة كيف نشعر اتجاهها».

لقد عملت الواقعية الاشتراكية على إلزام الشعراء بالمشاركة في توعية الجمهـور ولكن صنيع تلك المذهبية الجامدة حال دون إبداع شعر خالد لأن ما يفرض على الشـاعر أن يقوله يكون خارج ذاته بمسافة زمنية بعيدة إن أريد قياسها وبالتالي فإن الـنص الـذي

---

[1] : بحوث المربد 2000 عن مناهج الدراسات الأدبية، ص71.

[2] : محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2001، ص74.

[3] : المرجع السابق لـ د. عبد العزيز بن ناصر المانع، عيار الشعر لابن طباطبا العلوي، دار العلوم، الرياض، 1985، ص19.

يفقد صدق التعبير عن الذات لا يخاطب جمهوراً قدر ما ينافق هذا الجمهور ومن ثم فإنه يعجز عن رفع وعي الجمهور إلى مستواه، فتظل هوة تفصل بينه وبينهم إن هو كتب نصاً بمستوى الوعي العادي مع ملاحظة متغيرات العصر التي تبتعد عن خطابية النص وفيه يتم التحول من الإنشاد إلى القراءة. ومن القراءة إلى التحليل غير متناسين أن النص الشعري صادر من الشاعر وهو مرسل إلى الجمهور كونه متلقياً يفترض فيه الاستواء عند خط الإرسال مع الشاعر ذاته وألا يتكرر الخلل عند التلقي ونصنع الغموض مرة أخرى.

هذا التلقي يكون على مستويين: **الأول** القارئ العادي **والثاني** القارئ الواعي، ويتمثل في الأول الفرد أو الجماعة حيث يؤثر الغموض في اتجاهاتها القرائية بأن تعرف عن قراءة الشعر لأن المقروء غامض غير مفهوم. فإن تعاطفت معه حاول المتلقي أن يعتمد أو يستعين بناقد يوضح له الغامض من النص الشعري، فإن لم يجد إلى ذلك سبيلاً رغبته إلى النوع النثري (الرواية على سبيل المثال لأنها قصة تفهم) فإن احتاج الشعر فإنه يعقد صلة فهم مع المقروء والعامي لأنه يجد فيه وسيلة واضحة في الخطاب، فإذا رغب دون ذلك وامتلاك شيئاً من اللغة استعان بالنثر لتفسير الشعر محاولة منه لفك الغموض.

أما الثاني وهو القارئ الواعي أو الذكي ذاته النقد أو التحليل فإنه لن يكون على وعي واحد لاختلاف الثقافة والذكاء، فإن حاول أن يتجاوز الغموض تحليلاً فإنه لابد أن يقع في هوة التباين بين ما يطرحه من رأي قياساً إلى رأي الناقد الآخر وهذه الحالة تخلق ما يسمى بـ (سوء تفسير الصحيح) لذا قيل «إن عملاً يسمح بتفاسير مختلفة سيكون بعضها متضارباً ولا يمكن أن يقال عن تفسير أنه هو التفسير الصحيح»، وبالتالي يعترضنا السؤال «ماذا بقي من فكرة الاتصال؟»[1] وتصبح عملية الاتصال بنموذج هزيل بين المبدع (الشاعر) والمفسر (الناقد) عائقاً دون الوصول إلى فهم النص بعد أن كانت

[1] : جرمي هو ثورن ترجمة د. عبد الرحمن محمد رضا، النقد والنظرية النقدية، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص38.

نموذجاً جيداً للعلاقة بين المفسر وجمهوره. ويرى آخر أن هذا التنوع مصـدره «سـوء الإدراك الذي يسبق سوء التفسير وإن كان كلاهما يعتبران غير مقبولين».[1]

وإذا وجنا في تعدد التفاسير للنص الواحد إساءة في التفسير ينتج عن الغموض في النص الشعري فإن (ت.س. أليوت) يقول: «إن أي تفسير هو صحيح كالآخر»،[2] ويرجع ذلك إلى أن هذا التفسير أو غيره يكون «محتفظاً بإرث وناقلاً لمعرفـة»، وكـان دعـاة التفكيكية (التشريحية) يرحبون بسوء التفسير لأنهم يرون أن «لـيس هنـاك مـا يـدعى بالخطأ»، وبالنتيجة فليس هناك في الأصل نص أصيل.[3]

وتختلف الحال في غموض بعض النصوص العظيمة فيرى الفرنسي جاك دريـدا «أن مفخرة النصوص العظيمة هو افتقارها إلى التحديد، فالكتابة بالنسـبة إليـه تتضـمن غياب المؤلف وليس حضوره، فهي سجل غير كامل بالضرورة لأفكاره وأغراضه التـي يجب أن تركن مقاصد القارئ إليه قبل أن تصبح ممكنة التفسير». وعذره في ذلـك «أن القارئ يكتب النص ولكن لما كان القارئ نفسه كائناً غير مستقر وأنه سلسلة من السياقات والأهداف التي تتغير بين لحظة وأخرى فيعد ذلك النص ذاته غموضاً لا يمكن تحديده».[4]

وإن كانت ظاهرة الغموض قد شكلت حاجزاً دون تقلي شعرنا العربي الحديث فإن ذلك لا يعني أنها وقف عند شعرنا دون الشعر الغربي بل إنها شملت في الشعر العـالمي لاختلاف الشاعر والجمهور، وإن كانت جليه في شعرنا فإن ذلك مرده لتأثرنـا بمؤسسـة أدبية غربية شعر أو طريقة بناء النص ودراسة ولابد لنـا مـن أن نحمـل أمراضـها، والغموض مرض من أمراض شعريتها.

---

[1] : المرجع السابق لجرمي هو ثورن، ص17.

[2] : المرجع السابق لجرمي ثورن، ترجمة د. عبد الرحمن محمد رضا، ص31.

[3] : المرجع السابق، ص140.

[4] : المرجع السابق، ص121.

IV. الرؤيا الشعرية في الشعر العربي الحديث:

لقد سعى الشاعر المعاصر إلى تشكيل رؤاه الخاصة، في ظل المستجدات والقضايا التي يعرفها المعاصر، بآليات فنية وتعبيرية مختلفة وتراكيب جديدة، فأصبح الشعر رؤيا تتطور بتطور العالم، ومدى انفتاح الشاعر عليه، وإحساسه الشامل بحضوره فيه، موظفاً رموزاً وأساطير لتجسد مشكلات الشاعر، وقلقه والصراع العميق مع الذات والواقع البشري.[1]

مفهوم الرؤيا:

يراد بمصطلح الرؤيا في المعاجم العربية ما يراه الإنسان في منامه وجمعها رؤى وتعني الأحلام.[2]

وهي مميزة بالألف في آخرها عن كلمة رؤية التي تعني الإبصار في حالة اليقظة.[3]

وجاء في معجم الوسيط مادة (رآه): "يراه، ويرآه (على قلة) رأيا، ورؤية أبصره بحاسة البصر، ورآه اعتقده، ورآه دبره ورأى فلانا رأيا: أصاب رئته (...) ورأى في منامه رؤيا: حلم"[4]

أما في معجم أساس البلاغة: «تكون الرؤية بالعين، والرؤيا في المنام والرأي في القلب أو العقل، ومن هنا يظهر أن ارتباط الرؤية، والرؤيا والرأي، تجذر لغوي واحد أكد الصلة بين مدلولات هذه الألفاظ والتكامل بين وظائفها».[5]

---

[1] : سعيد موزون، مدخل إلى تكسير البنية وتجديد الرؤيا في الشعر العربي الحديث، دراسات أدبية ونقدية.

[2] : ابن منظور، لسان العرب، ج3، تحقيق عبد الله على الكبير وآخرون، دار المعارف، مصر د.ط، ص1540-1541.

[3] : المرجع نفسه، ج2، ص979.

[4] : إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط (مادة رأى)، مج1، القاهرة، ط2، 1990، ص320.

[5] : إسماعيل دندي، الرؤية والشعر العربي الحديث، مجلة المعرفة، العدد339، ديسمبر، 1991، ص144.

إن ما يميز الرؤية عن الرؤيا على اعتبار أن الأولى من فعل الباصرة في اليقظة والثانية من فعل التخيل في الحلم».[1]

وعلى الرغم من أن الرؤيا رديفة للحلم إلا أن الفيلسوف المتصوف ابن عربي وكثيراً من الفلاسفة المتصوفين الذين تحدثوا عن الرؤيا نادراً ما استخدموا كلمة الحلم وقد يعود هذا التحاشي لسببين: الأول هو ارتباط الحلم أيضاً باليقظة والثاني هو وجود حديث للرسول صلى الله عليه وسلم يميز بين الرؤيا والحلم في قوله: «الرؤيا من الله والحلم من الشيطان».[2]

حددت موسوعة برنستون للشعر والنظريات الشعرية مفهوم الرؤيا بالتعريف الذي جاء فيه: «كانت الرؤيا الكلمة المفضلة في مفردات الشعراء، لكنها لم تشع في النقد إلا في الفترة الحديثة. وهي كلمة مفعمة بالغوامض، والإضافات المعنوية التي غالباً ما تولد تناقضات في السياقات التي تستعملها. هناك رؤيا العين المجردة... ولغتها التي هي الحكاية المجازية والاستعارة والرمز وغير ذلك من وسائل للتعبير عن المعاني في العمق تتطلب غالباً مهارات خاصة في التأويل».[3]

ومن أهم النقاد الذين اهتموا بالرؤيا وطبيعة علاقتها بالأدب هو نورثوب فراي Northrop Fry الذي يجعل الرؤيا مرادفة للأدب أو للمكون المضمون له. لأن الأدب عند فراي هو «حلم الإنسان وإسقاط تخيلي لرغبات الإنسان ومخاوفه وبناء عليه فإن جميع الأعمال الأدبية، إذا أخذت معاً تؤلف رؤيا إجمالية، رؤيا نهاية الصراع الاجتماعي، رؤيا الرغبات المشبعة في عالم بريء، رؤيا المجتمع الإنساني الحر».[4]

ورامبو الذي يكاد يكون أشهر الشعراء الغربيين الذين تناولوا موضوع الرؤيا بل جعل نفسه رائياً كان يعتمد على الحلم أو اللاوعي في بناء قصيدته.

---

[1] : د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، القاهرة، 1998، ص159.

[2] : حديث شريف، أخرجه البخاري.

[3] : محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1987، ص21.

[4] : المرجع السابق، ص22.

وإن كان مالارميه يختلف عن بودلير في أن «العمل أخو الحلـم»،[1] فمالاررميـه ينفي الحلم، لأنه لا يأتي بالجديد فهو عاقر ما لم يدخل عالم الألغاز من بابه الواسع.

وفي تلك الفترة يظهر ثلاثة تقريباً رامبوا، بودلير ومالارميه.

لقد اكتشف هؤلاء الثلاثة: «أن الشعر لا يكمن في البيت، أو في الغنائية، أو في الطرافة، بل في "إشراق" لحمته استفزاز الفكر والحساسية الساعيين وراء المطلق...».

وبالتالي، إن الشعر الرؤيوي هو اجتناب كل ما هو واقعي مطلق وعقلي والغوص في عالم الأحلام وذهاب العقل عن طريق السكر والمخدرات والانحراف التي وجد هـذا الجيل من الشعراء ضالته.

التصور العربي:

لقد تغنى الشعراء النقاد العرب الحداثيين بمصطلح الرؤيـا الشـعرية وبأبعادهـا الجمالية والمعرفية، حيث أكدوا في كتاباتهم النظرية أن للشاعر رؤيا يحياها فـي عالمـه الآخر، ثم يعود إلى عالمنا محاولاً قص رؤياه التي ليست رؤيا للحياة تندرج في الشـعر، فتحيله وسيلة فعالة في جعل الناس أكثر شعوراً ووعياً للحياة، لذلك يغدو الشاعر الكبيـر "من جمع رؤى عصره كلها"، أما من لا يمتلك رؤيا لواقع حياته وروح عصـره فلـيس بشاعر وإن امتازت هذه الآراء بالتعميم والنزعة المثالية، وبالصيغة الرومانطية والرمزية فإننا نصادف آراء أكثر دقة، ترى في الشعر «رؤية فلسفية إلى الحيـاة والوجـود، ومـا تحرك منه»، وأنه بواسطة هذه الرؤية «تستكنه أسئلة الإنسان في موقعه من أسرار الكون وتنكشف المكونات المرصودة»، وتتآلف عند ذلك، العملية الفكرية مع العملية الوجدانيـة

[1] : د. بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1430هـ - 2009م، ص118.

لتعطي شعراً، بشكل في عليا رؤاه أكمل المعرفة ولا يتيسر شعر بهذا المستوى إلا لشاعر ذي رؤيا، تمكنه من سير أغوار الذات من معادنها والكون من خفاياه.[1]

ويتضح ذلك في مقولات الشعراء النقاد العرب عن الرؤيا الشعرية:

إذ يقول أدونيس: «والرؤيا بطبيعتها، قفزة خارج المفاهيم القائمة، هي إذن تغيير في نظام الأشياء ونظام النظر إليها وهكذا يبدو الشعر الحديث، أو ما يبدو، تمرداً على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة، ورفضاً لمواقفه وأساليبه التي استنفذت أغراضها».[2]

فالشعر ثورة لأنه ينشد العالم المتخيل والنموذج ضد واقع قضى باستبعاد الجنس البشري، والكتابة ثورة لأنها خروج عن النمط السائد والمألوف وجنوح نحو خرق النظم الرتيبة التي تفرضها اللغة العادية.

كما ينبغي لهؤلاء الشعراء أن يتخلصوا من الرؤى السابقة لأنها لم تعد تجدي نفعاً كونها تعبر عن واقع يختلف عن الواقع المعاش وبالتالي فإن هاجس الخلاص أصبح أمل كل شاب عربي نتيجة السيطرة والتفرقة التي أصبح العالم العربي يعيشها اليوم.

ويذهب البياتي إلى أن الرؤيا تقوم على الرؤية، لأن الرؤيا إنما تنشأ من خلال فهم الواقع. «فالفهم الموضوعي للتناقضات التي تسود قانون الحياة وفهم واكتشاف منطق حركة التاريخ والتفاعل مع أحداث العصر يمنح الشاعر الرؤيا الشاملة والقدرة على التجاوز والتوجه إلى المستقبل».[3]

فالرؤيا تتبلور من خلال رؤية معطيات الواقع الخارجية ووعي تناقضاته أولاً ثم تحاول تجاوز الواقعي إلى المثالي ثانيا.

---

[1] : د. بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1430هـ - 2009م، ص128-129.

[2] : أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1978، ص09.

[3] : ديوان عبد الوهاب البياتي، مج2، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص34.

ويرى خليل الحاوي أن الرؤيا تقوم على تجربة شاملة فهي «تتولد عن تجربة كيانية تعانيها ذات الشاعر بكلية عناصرها معاناة للوجود على مستوى الواقع وما فوق الواقع ودونه».[1]

وهذا الرؤيا عنده متصلة بانتماء الشاعر الحضاري أولاً متجاوزة ذلك إلى الإنساني ثانياً، فالرؤيا تصهر الشاعر في حقيقة مطلقة تنكشف فيها الحجب عندما تزول ثنائية الذات والموضوع وتبدو الحقائق عارية».[2]

وإذا كانت الرؤية تقف عند الجزئي فإن الرؤيا تتجاوز ذلك إلى الكلي. ذلك أن «الرؤيا الشعرية هي نوع من المعرفة التي تتخطى نطاق العلم المحدود بالظاهر المحسوس وتنافس الفلسفة وتتغلب عليها في مجال الكشف والخلق والبناء».[3]

ويتفق أدونيس مع خليل خاوي والبياتي في أن الرؤيا تتجاوز الظاهر إلى الباطن والجزئي إلى الكلي، فالرؤيا عند أدونيس «تتجاوز الزمان والمكان، أعني أن الرائي تتجلى له أشياء الغيب خارج الترتيب والتسلسل الزماني وخارج المكان المحدود وامتداده»،[4] ولكنه يختلف معهما في منشئها ذلك أن خليل حاوي يربط الرؤيا بالتجربة والبياتي بوعي الواقع أما أدونيس فيرى أنها تأتي عفوياً فيقول: «لا تجيء وفقاً لمقولة السبب والنتيجة وإنما تأتي بلا سبب في شكل خاطف مفاجئ أو تجيء إشراقاً».[5] فالعلم يتخذ أسباباً ووسائل ليصل إلى حقائق أما الرؤيا فمعرفة قلبية مباشرة لحظة إشراق بدون مقدمات حتى إلى الشاعر نفسه لا يدرك أسباب ذلك.

والرؤيا بهذا المفهوم تأتي من أعلى خارج الواقع والتجربة وبعيداً عن الوعي والفهم، فالشاعر يرى ما لا يراه الإنسان العادي.

---

[1] : مطارحات في فن القول، محي الدين صبحي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978، ص52.

[2] : إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ج1، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1984، ص165.

[3] : جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984، ص277.

[4] : أدونيس، الثابت والمتحول، ج7، دار العودة، بيروت، ط1، ص1978، ص167.

[5] : المصدر نفسه، ص167.

وإذا كان السياب يتفق مع البياتي وحاوي في ربط الرؤيا بالتجربة، فإنه قد يتفـق أحياناً مع أدونيس في ربط الرؤيا بعالم أعلى بحكم احتكاكه بجماعة الشعر، على أن هـذا المنزع لم يظهر في نقده بل ظهر في شعره، وذلك في قصيدة (رؤيا عام 1956) يقول في مطلعها:

حطت الرؤيا على عيني صقراً من لهيب

إنها تنقض، تجتث السواد

تقطع الأعصاب، تمتص القذى من كل جفن.[1]

وهذا يعني أن الشاعر الناقد قد يختلف مع الشاعر المبدع أحياناً.

أما يوسف الخال فيربط الرؤيا بالتعبير دون التجربة، ويـرى أن الشـعر أصـبح تعبيراً عن رؤيا شخصيته للشاعر بعد أن كان مجرد كلام موزون ومقفى.[2]

والشعر ليس مجرد نظم بل هو تعبير خاص مرتبط برؤيا شاعر معين له شخصية خاصة، على أن الرؤيا لا يمكن أن تتولد من فراغ، بل هي نتيجة تجربـة ومعانـاة فـي الخيال، والخال نفسه يركز على الحياة لا يعني نفيها.

وهذا على عكس أدونيس الذي يتجاوز الواقع والتاريخ ويهمل التجربـة وانتصـار يوسف الخال للرؤيا هو شيق بالإيديولوجيات والعقائد السياسية، لذلك نـراه يقـف ضـد طغيان التفكير السياسي والعقائد على الرؤيا.[3]

إذا الحاوي ربط الرؤيا الشعرية بالتجربة والفن وربطها يوسف الخال بالتعبير دون التجربة فإن أدونيس يربط الرؤيا بالتحرر من السائد والمألوف.

[1] : ديوان، بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 1971، ج1، ص429.

[2] : يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة،، بيروت، ط1978، ص81-82.

[3] : المصدر نفسه، ص89.

الشعر من حيث هو رؤيا ففيم يختلف عن العلم والدين والفلسفة من حيث هي رؤيا؟

يرى خليل حاوي أن الرؤيا في الشعر تسبق الكشوف العلمية والفلسفية فيقول: «لقد أصبح من المعلوم أن كل ثورة في مجال المعرفة العلمية كانت تصدر أصلاً عن رؤيا تتخطى نطاق التجربة الاستقرائية، لهذا كله يكون للمعرفة مصدر واحد هو الرؤيا التي تتمثل أول تمثيل في الشعر ثم تتفرع إلى فلسفة وعلم».[1]

فالرؤيا تظهر أولاً في الشعر تأخذ مع الوقت طبعها العلمي والفلسفي وهذا يعني أن الشعر هو مصدر المعرفة العلمية والفلسفية.

ويؤكد حاوي أسبقية الشعر على الفلسفة عندما يذكر أن شعر هوميروس هو الذي أبدع الآلهة الوثنية عند اليونان ورفعهم من الأرض إلى السماء وأن نظرية المثل لأفلاطون ليست سوى الآلهة الذين أبدعهم هوميروس.[2]

فالشعر عنده كشف يسبق العلم والفلسفة، وهو أصل المعرفة التي تتفرع منها العلوم، إنه روح المعرفة وجوهرها وما عداه هوامش له ودوائر تتسع ابتداء منه. وهذا ما ذكره شللي من قبل عندما قال في الشعر: «وهو مركز المعرفة ومحيطها في آن واحد».[3]

وهذا ما ذكره سان جون بيرس أيضاً بعد ذلك فقال: «والحق أن كل خلق ذهني هو قبل كل شيء شعري بمعنى الكلمة الحقيقي».[4]

---

[1] : في قضايا الشعر العربي المعاصر، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ص178.

[2] : محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، المعرفة ع 285، نوفمبر 1985، ص104

[3] : ديفيد ديتشس، مناهج النقد الأدبي، ترجمة: محمد يوسف نجم، م: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، نيويورك، 1967، ص194.

[4] : سان جون بيرس، رسالة الشاعر، الآداب، ع2، فبراير 1961، ص14.

ويبدو أن حاوي قد تأثر بشللي وبيرس إذ قرر أن الشعر من حيث هو رؤيـا هـو «طليعة الفلسفة وطليعة العلم وطليعة الشعور الديني، بعد الكشوف الشعرية تجيء الفلسفة لتفسر وتنظم، ويجيء العلم ليكشف النواميس ويطبق...»،[1] كما تعبر خالدة سعيد.

وعليه فإن الرؤيا الشعرية والرؤيا الفلسفية والرؤيا العلميـة، لكـل مـنهم رؤيـاه الخاصة وطريقته في تجسيدها، فالعلم والفلسفة ليستا تابعين للشعر ولا الشعر تابع لهمـا. لكل طريقته في البحث عن الحقيقة ولكل حقيقته التي يتوصل إليها.

لا الشعر يمكن أن يكون فلسفة ولا الفلسفة يمكن أن تكون شعراً، وهذا لا ينفي أن يستوحي الشعر من الفلسفة وأن تستوحي الفلسفة من الشعر بعض أفكارها. ولكـن عـالم الفلسفة غير عالم الشعر على مستوى الشكل والمضمون، ومن ثم فـإن معادلـة الشـعر والفلسفة خاطئة، لأن ما يقوله الشاعر لا يشبه تماماً ما يقوله الفيلسوف والعالم علماً.

وبالتالي فإن الرؤيا في الشعر غير الرؤيا في الفلسفة «الرؤيا الفلسفية تنهض على المقدمات التي تفضي إلى نتائج، وعلى العلل التي تقضي إلى معلومات، وعلى البـراهين التي تقضي إلى يقين قاطع أو نفي قاطع. أما الرؤيا في الشعر فشيء مختلف بلا حدود.

إنها تجند الفوضى والتناقض واللاسببية والخرافة وهشيم كل الأشياء، هي نوع من العصيان الفني ينساب في تضاعيف النظامات السائدة فيحدث فيها فوضى لا حدود ومـن عجب أنها بهذه الوضعيات التي تبدو حماقة مراهقة تحمل كثيـراً مـن طلاسـم الكـون وتصحح كثيراً من أخطاء التاريخ».[2]

فالرؤيا الشعرية ذاتية تعتمد الحدس والخيال والعاطفة، أما الرؤيا الفلسـفية فتقـوم على العقل والمنطق. ومن ثم تختلف الحقيقة الشعرية عن الحقيقية الفلسفية في المنطلقات والوسائل والنتائج.

---

[1] : خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط2، 1982، ص89.

[2] : محمد أحمد الغرب، طبيعة الشعر، منشورات أواق، المغرب، 1985، ص67-68.

v. التحديث في الشعر الحديث المعاصر:

الأدب الحديث والمعاصر:

كلمة الأدب هي ما يعبر به الأديب عن ذاته ومجتمع والحديث أي الجديـد، ومـا يكون حديثاً اليوم يصبح قديماً في المستقبل، والمعاصر هي مدة قدرها البعض بخمسـين عاماً.

والمعاصر اليوم لا يكون معاصراً في المستقبل فما هو حديث اليـوم قـد يصـبح قديماً، وما هو معاصر قد يصبح حديثاً والعامل هو الزمن.

والدكتور زكي نجيب محمود تفهم معنى العصرية في الشعر على سبيل المثال من حيث هو أساس الاتجاه التجديد المعاصر.[1] والأديب يعبر عن العصر الذي يعـيش فيـه، ولكن ربما يعيش الأديب في عصره مفهوم معاصر ولا يأتي بالجديد.

الأدب الحديث:

يبدأ الأدب الحديث من الحملة الفرنسية على مصر سنة 1798م، فنـزول الحملـة الفرنسية بقيادة نابليون يعتبر الفيصل الحقيقي بين عهدين، عهد كانت مصر تعيش فيه ظل العصور الوسطى، وعهد أشرق فيه فجر العصر الحديث، وهذا الفاصل السياسـي كـان يتبعه فاصل أدبي لأن الحياة السياسية تؤثر في الحياة الأدبية.

وقد كانت مصر قبل الحملة الفرنسية كما كانت غيرها من البلدان العربية تعيش في ظلال من حكم الأتراك وهم الذين كانوا يعتبرون مصر مزرعة لحسابهم وفي هذا الظلال كان المصريون يلاقون ألوان من الاستعبادة انعكس على الحياة الأدبية.

---

[1] : د. مصطفى عبد الشافي، في الشعر الحديث والمعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998/10980، ص7-8.

مظاهر التجديد في القصيدة العربية قراءة في الشعر المعاصر

كان النصف الثاني من القرن التاسع عشر إذانا بظهور تيارات فكرية ومذاهب أدبية، تعددت مشاربها وتنوعت مرجعياتها الفكرية «فتباينت بذلك أشكالها التعبيرية وآلياتها الفنية وفق أسس شعرية، رأى فيها أصحابها القدرة على حمل تجارب العصر الجديد التي لا تقوى الأشكال التقليدية على حملها»،[1] مما أدى ببعض الشعراء إلى الإعلان عن ضرورة استحداث أشكال شعرية جديدة.

ومن هنا أصبح من الضروري على الشاعر المعاصر أن يجدد في طريق تعبيره وأدواته الفنية تماشياً مع مستجدات العصر، فكان التمرد والتحرر من القيود والأشكال القديمة هما أولى مداخل هذا العهد الجديد وقبل أن نبين مظاهر التجديد في القصيدة العربية المعاصرة نود أن نقف وقفة حول مفهوم التجديد.

مفهوم التجديد:

يرى النقد الحديث أن للتحول والتجديد تيارات، الأول هو التيار الذي يبدأ أصولياً ثم يثور من داخل الأصولية وهذا النوع من التجديد هو الذي يعترف بأن لكل زمن خصوصياته. والثاني هو الذي يغير في الأصول تغييراً جذرياً يعتبر تحولاً حقيقياً عن المسار المعروف والتقاليد المتداولة والمرتبطة بشكل الفن وطرائق التعبير، وأدوات هذا التعبير سواء كانت هذه الأدوات في لغته الأم في أساليب التعبيرية المختلفة أم في هيكله البنائي أم في مضمونه الفكري.[2]

---

[1] : د. كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، قراءة في المكونات والأصول دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص12.

[2] : د. زكي العشماوي، الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، مؤسسة جابر عبد العزيز مسعود البابطين للإبداع الشعري، ص262.

يقول زكي العشماوي بخصوص التجديد في مجال الشعر «لا نستطيع أن نزعم برغم كل ما أحرزناه من تطور وتجديد قد يبلغ درجة لم تحدث من قبل في تاريخ أدبنا العربي على اختلاف عصوره، الذي أننا تجاوزنا الأشكال والمفاهيم».[1]

أدرك الشاعر المعاصر أن الأسلوب القديم بطريقته الملتزمة وشكله القديم لم يعد قادراً على استيعاب مفاهيم الشعر الجديد، ومن هنا ظهرت محاولات جادة عرفت بالشعر الحر، وكانت هذه المحاولة أكثر نجاحاً من سابقاتها كمحاولة الشعر المرسل، أو نظام المقطوعات، وقد تجاوزت الحدود الإقليمية لتصبح نقلة فنية وحضارية عامة في الشعر العربي، وقد حطمت هذه المدرسة الشعرية الجديدة كل القيود المفروضة عليها وانتقلت بها من الجمود إلى الحيوية والانطلاق وبدأ رواد هذه المدرسة في إرساء قواعد ودعائم للشعر الحر.

وللنقاد العرب رأي واضح في هذه القضية، على سبيل المثال، قال الشاعر صلاح عبد الصبور «لقد تغير العالم كله منذ عصر النهضة، فتميز الشعر عن النثر ووجد نقاد جدد ووجدت فنون محدثة كالقصة القصيرة والرواية، وطولب الشاعر أن يكون كل ما يقوله شعرا، وتغيرت صورة الأدب تغيراً جذرياً، وأعيد النظر في التراث العربي كله واتسعت أبعاد التجربة الإنسانية واكتشف الإنسان اكتشافاً جديداً»،[2] معنى هذا أن حتمية التغيير والتجديد أصبحت أمراً ضرورياً كرد فعل على الشكل القديم.

وتقول نازك الملائكة حول التعريف الشعر الحر «هو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت، وإنما يصبح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر على شطر ويكون هذا التغيير وفق قانون عرضي يتحكم فيه».[3] ومن أهم مظاهر التجديد التي نادت بها هذه المدرسة كرد فعل مباشر على الأشكال القديمة هي:

أ. تحولات اللغة الشعرية.

---

[1]: المرجع السابق، د. زكي العشماوي، ص138.

[2]: د. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ص107-109.

[3]: د. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ص142.

ب. اللغة والشعر.

ج. التجديد في الصورة.

د. التشكيل الموسيقي.

ذ. توظيف الرمز الأسطوري.

تحولات اللغة الشعرية:

اللغة هي أداة الشاعر كما الريشة والألوان بالنسبة للرسام، فلا وجود للشعر دون لغة، واللغة وسيلة تؤدي المعنى وتخلق فناً وهي الأداة التي يترجم من خلالها الشاعر انفعالاته وتجاربه ولها كيانها المستقل ودورها في بناء النص الشعري، يقول علي قاسم الزبيدي: «تمثلت استعانة الإنسان الأول باللغة في إطار الشعر باعتباره صومعة الاعتراف الذاتي الشفاف عن خوالج النفس، فأول وسيلة يفلسف بها الإنسان ذاته كانت هي الشعر، وظل التعامل مع اللغة لتؤدي مهمة الكشف عن كوامن الذات وإبرازها أمام الآخر بل أمام الذات نفسها»،[1] وبالأحرى لازالت وسيلة من وسائل التواصل الذي يبرز من خلاله علاقتنا الفكرية والفنية.

اللغة والشعر:

يرتبط جوهرياً بالوجود اللغوي ويرتبط وجودهما معاً بإثارة النشوة والدهشة والهزة النفسية والإعجاب "إن من البيان لسحرا"، ولا يتحقق الإبداع الشعري إلا بالخلق اللغوي، أي لا يكون للشعر فعل السحر إلا إذا أحسسنا أنه خلق جديد، وذلك عن طريق اللغة الخالصة، أي اللغة البكر.

[1] : د. علي قاسم الزبيدي، درامية النص الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، دار الزمان، ط1، 2009، ص27.

كما تفقد اللغة الفاعلية الساحرة والقدرة الخالقة بفعل استخدامها المتكرر وألفتها ولا سبيل إلى إعادة توهج الحياة إليها إلا عن طريق الإبداع الشعري، ليس بانتقاء مفردات غير مألوفة وإنما يرصفها بشكل مفاجئ وغير مألوف «فالكلمة رماد بركان ابترد، يغلغله الشاعر كلمات أخرى لكي يخلق المناخ الذي يعود فيه هذا الرماد للغليان من جديد»، في رأي عبد الله العشي.[1]

ويرى يوسف الخال أن حركة الشعر الحديث كانت تظن أن تحطيم الأوزان التقليدية هو الذي يحقق النقل العفوي الصادر، غير أن هذه الخطوة لم تحقق الغاية، إلا بعضا منها، لأنها اصطدمت بجدار اللغة، فإما أن تخترقه وإما أن تقع أمامه،[2] فقد تبين للشعراء المحدثين أن إشكالية شعرهم في اللغة التي وصلت إليهم جاهزة بمفردات وتراكيب، عن الحاضر والواقع، أي أن إشكالية اللغة تكمن في كون المفردات والمعاني تصل إلى الشاعر بصوت آخر حاملة نبرته وانفعالاته وتفسيراته.

ويدرك الشاعر أهمية التجديد اللغوي حتى يكون ذلك مؤشر إجمالياً على مستوى القصيدة الحديثة وقد أصبح الإنسان الحديث يدرك مدى إمكانيات اللغة واكتنازها لأسرار الخلق والإبداع، وكما يشرح أدونيس، فإن «لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق، فالشعر ليس مسار للعالم وليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء يعبر عنه وحسب، بل هو الشخص الذي يخلق أشياء بطريقة جديدة »،[3] إنه يمزج بها بين الواقع والخيال.

ومن هنا بدأت البحث عن بديل للغة الشعر العمودية وانقسم الشعراء إلى قسمين: فريق يدعو إلى العودة إلى لغة البكارة الأولى، أي ابتكار لغة جديدة للشعر الحديث، ويتحقق ذلك بمحاكاة نسيج التكوين الأول أي كما أن الشاعر هو الكائن الأول يبتدع علاقاته ويبدأ تسمية الأشياء بعد أن يكتشفها بدهشة كأنه يراها لأول مرة فيعبر عن تجربته بكلمات متجددة.

---

[1] : د. عبد الله عشي، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، ط1، 2009، الجزائر، ص89.

[2] : د. يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ص25.

[3] : أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، الطبعة الأولى، بيروت، دار العودة، 1971، ص126-127.

أدى هذا الاتجاه إلى ظهور موقف ضدي وظهر اتجاه آخر هو اللجوء إلى لغة الحديث اليومي دعا أصحابه إلى استمداد لغة الشعر من قلب الحياة، ومن هؤلاء يوسف الخال الذي يرى أن الأدب لا يكون حديثاً ما لم يكتب بلغة حديثة ويستمد عبقريته ومعانيه من حديث الناس صلاح عبد الصبور مثلاً في ديوانه "الناس في بلادي" نجده يلامس الحياة الواقعية إلى حد كبير وتعتمل في نفسية الشاعر قضايا معايشة اجتماعية يقول متألماً «مازلت حياً، فرحتي، مازلت، والكلام، والشباب والسعال».[1]

فالمقام هنا مقام حديث عن ميلاد جديد لنفسه وحيويته يجدها الشاعر في فجر كل يوم جديد.

التجديد في الصورة:

تشكل الصورة أحد المكونات الأساسية في العمل الأدبي عامة والشعر خاصة وهي ليسا مستحدثة فيه بل هي جزء من مبنى القصيدة، بل حسب ما يرى جابر عصفور «هي الجوهر الثابت والدائم فيه»،[2] وترتبط الصورة ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية وهي «طريقة من طرق التعبير ووجه من أوجه الدلالة».[3]

ارتبطت الصورة في القصيدة العمودية ببعض القيود والقوالب الخارجية المفروضة عليها الأمر الذي جعل الشاعر يسعى إلى بلورة فكرته في صورة جزئية لا تخرج عن إطار البيت الشعري ولا تتجاوز أسسه وأبعاده المألوفة ومن ثمة جاءت صورة جزئية محصورة في الاستعارة والكناية والتشبيه.

وعندما تحررت القصيدة المعاصرة من هذه القيود أخذ الشاعر يعبر عن قضاياه في صورة فنية تتوافق وحالاته النفسية والشعورية، فقد تخلص من وحدة القافية التي كانت تقيد في بعض الأحيان صوره ومشاعره وأفكاره وأطلق العنان للصورة الشعرية.

---

[1] : د. صلاح عبد الصبور، ديوان الناس في بلادي، دار العودة، بيروت، ص7.

[2] : د. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992، بيروت، ص7.

[3] : المرجع السابق، د جابر عصفور، ص323.

خرجت الصورة في الشعر الحديث من مجرد علاقة جزئية بين مشبه ومشبه بـه، ومن مجرد المهارة والبراعة في الدقة إلى نوع من المشاهد أو اللقطات الموحية المتتاليـة في سرعة تنقل لنا صوراً متلاقية مرئية ومسموعة، أشبه بما نشاهده في أفـلام ولـذلك أطلقوا عليها كلمة "المونتاج" بحكم كونها مشاهد متلاحقة.

يستخدم صلاح عبد الصبور هذا النوع، فينشد قائلاً:

مطر يهمي وبرد وضباب

ورعود عاصفة

قطة تصرخ من هول مطر

وكلاب تتعاوى

مطر يهمي وبرد وضباب

وأتينا بوعاء حجري

وملأنا ترابا

نأكل الخبز المقتد

وضحكنا لفكاهة

قالها جدي العجوز

وتسال

من ضياء الشمس موعد

فتفاءلنا وحببا الصباح

وبأقدم تجر الأحذية

وتدق الأرض من وقع المنفر

طرقوا الباب علينا.[1]

تكشف هذا الأبيات عن هذا النوع من الصور السريعة المتتابعة والتي تعتبر عـن حالات ذهنية وعن رؤية تفصح عن نفسها من خلال هذه الومضات الخاطفة في خطـوط سريعة ولكنها حية.

التشكيل الموسيقي:

تعد الموسيقى الشعرية من أكثر الظواهر الفنية بروزاً في الشعر العري المعاصـر وأشدها ارتباط بمفهوم التجديد والتي كانت تنحصر عند القـدامى فـي الـوزن والقافيـة والبحور الخليلية، وقد وجد الشاعر المعاصر نفسه في أمس الحاجة إلى التغيير في الشعر فظهرت محاولات جادة في سبيل هذا التغيير "إلا أن هذا التغيير" فـي رأي عـز الـدين إسماعيل لم يكن جزئياً أو سطحياً وإنما كان جوهرياً شاملاً وكان تشكيلاً جديداً للقصـيدة العربية من حيث المبنى والمعنى.[2]

إن هذا التغيير لم يكن نتيجة عجز الشعراء وإنما كان دافعه الحقيقي، في رأي عز الدين إسماعيل «جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعاً خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر، فالقصيدة في هـذا الاعتبـار صـورة موسـيقية متكاملة، تتلاق فيها الأنغام المختلفة وتفترق محدثة نوعاً من الإيقاع الذي يسـاعد علـى تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة.»[3]

[1] : المرجع السابق، د. صلاح عبد الصبور، ديوان الناس في بلادي، دار العودة، بيروت، ص24.

[2] : عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط2، 1972، ص62.

[3] : المرجع نفسه، ص63.

إن الموسيقى القصيدة العربية المعاصرة قائمة على أساس أن القصيدة بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة معينة للشاعر بذاته، فقد تشبث الشاعر المعاصر بالحرية المطلقة كما كان فض التقيد وهذا ما يمثله أدق تمثيل قول أبي القاسم الشابي «إن روح الشاعر حرة لا تطمئن إلى القيد ولا تسكن إليه، حرة كالطائر في السماء، والموجة في البحر والنشد الهائم في آفاق الفضاء، حرة فسيحة»،[1] وأصبح الشاعر حراً في استعمال عدد التفاعليـة فـي السطر.

إن الشعر الحر لم يبلغ الوزن ولا القافية لكنه أباح لنفسه أن يدخل تعديلاً جوهريـاً عليها حتى يحقق الشاعر لنفسه ذبذبات لمشاعره التي كان الإطار القديم أمـام تحقيقهـا. وهذه التغيرات التي طرأت على شكل العربي وموسيقاه إنما هي نتيجة لمتغيرات حضارية جديدة طرأت على المجتمع.

توظيف الرمز الأسطوري:

يعد الرمز من أبرز الظواهر الفنية، وهذا ما أكده عز الدين إسماعيل فـي قولـه: «من أبرز القضايا الفنية التي لفتت الانتباه في تجربة الشعر الجديد ظـاهرة الاسـتخدام المكثف للرمز كأداة تعبيرية استعملها الشاعر لإيصال فكرته إلى القارئ»،[2] فالرمز يقـوم على إخراج اللغة من وظيفتها الأولى وهي التواصل وإدخالها في الوظيفة الإيحائية «لأن النفس إذا وقعت على تمام المقصود لم يبقى بها شوق إليه أصلاً أما إذا أجهد المبدع نفسه في التخير شد انتباه المتلقي وجعله متعطشاً لمتابعته».[3]

تعددت مفاهيم الرمز فنجد غنيمي هلال يعرفه قائلاً: الرمز هو الإيحاء، أي التعبير الغير المباشر عن النواحي النفسية المستمرة التي لا تقوم على أدائها في دلالاتها، فالرمز

---

1 : من كلمات الشابي، نقلاً عن محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية، ص160.

2 : المرجع السابق، د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر وقضاياه الفنية والمعنوية، ص194.

3 : د. محمد الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي، السياب، نازك، البياتي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، بيروت، 2003، ص34.

هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثـارة لا عـن طريـق التسمية والتصريح،[1] على سبيل المثال:

شتاء هذا العام يخبرني بأنني

سأقي وحدياً ذات شتاء

وأن ما مضى من حياتي مصة هباء.

في هذه القصيدة "أغنية للشتاء" استمد شاعرنا رموزه في الطبيعة، فهو يتخذ فصول السنة رموز الحالات الشعور النفسية، فالشتاء يـوحي ببـرودة العواطـف والمشـاعر، والخريف ينذر بذبولها والصيف يشير إلى يقضتها.

والشعر العربي وجد في الأسطورة متنفسا يعبر من خلاله الشاعر عـن قضـاياه ومواقفه ومصدراً من مصادر إلهامه ومجالاً من مجالات إبداعاته، ومعنى ذلك الشـاعر المعاصر اتخذ من الأسطورة جسر يرتقي غليه كلما أراد أن يخط قصيدة، فكان له عونـاً وطريقاً يهتدي به كلما غاص في بحصر الشعر والإبداع، عاجلاً مـن التـراث الشـعبي منجعاً لكتاباته الشعرية.

[1] : د. غنيمي هلال، الأدب مقارن، دار العودة، بيروت، ط3، ص298.

VI. التجديد في الشعر الحر:

مصطلح الشعر الحر:

لم يتفق النقاد ولا الشعراء على تسمية موحدة لشعر الشكل الجديد الـذي لا يلتـزم بالوزن والقافية، فرأى البعض تسميته "بالشعر الجديـد" و"الشـعر المعاصـر" و"الشـعر الحديث"،[1] كما عرف أيضاً "بالشعر التفعيلي" لاعتماده على التفعيلة الواحـدة المتكـررة، ولقد شاع إطلاق اسم "الشعر الحر" على هذا الأسلوب من الشعر، وكانت هـذه التسـمية المحور الأساسي الذي دارت حوله معظم الدراسات التي صدرت عن هـذا اللـون مـن الشعر، وقد أقرت الشاعرة نازك الملائكة بهذه التسمية، واتخذت منها اصطلاحاً مطلقاً لا يمكن أن يرد.[2]

على أن هناك من يرفض هذه التسمية، على أساس أن كلمة "الحر" ينبغي أن تطلق على شعر النثر الذي "يتحرر" من الوزن خاصة، خاصة أن مصطلح (Free Verses) في الإنجليزية يطلق على الشعر الذي يتخلص من أي نمط إيقاعي مطرد، وهو الذي نسـميه القصيدة النثرية،[3] ويقترح محمد النويهي أن يسمى هذا الضـرب مـن الشـعر "الشـعر المطلق"، وذلك لأنه لا يلتزم بعدد محدد من التفاعيل في كل بيت،[4] ويعني بالبيـت هنـا السطر الشعري.

وهذا المصطلح الذي يقترحه الدكتور النويهي ويوافقه عليه الدكتور عبـد العزيـز شرف، وهو مصطلح (الشعر المنطلق)، هي التسمية التي أطلقها عليه علي أحمد بـاكثير

[1] : د. عبد العزيز شرف، كيف تكتب القصيدة، مؤسسة المختار، القاهرة، 2001، ص120.

[2] : المرجع نفسه، ص120.

[3] : د. محمد النويبي، ملحق الأهرام 1964/08/28، نقلاً عن المرجع السابق، ص120-121

[4] : المرجع نفسه، ص120-121.

قبل الدكتور النويهي بثمانية وعشرين عاماً، كما أشار الدكتور عبده بدري،[1] وكان الشاعر بدر شاكر السياب يصر على مصطلح "المنطلق" إتباعاً لباكثير، الذي يقر له بالريادة.[2]

على أن باكثير كان أكثر دقة حين قال عن هذا الضرب من النظم: «إنه مزيج من النظم المرسل المنطلق والنظم الحر»،[3] وشرح معنى المرسل أنه مرسل من القافية، وفسر المنطلق بأنه منطلقاً نسيابه بين السطور، فالبيت هنا ليس وحدة، وإنما الوحدة هي الجملـة التامة المعنى التي قد تستغرق سطرين أو ثلاثة أو أكثر دون أن يقف القـارئ إلا عنـد نهايتها، وفسر الحر بأنه كذلك لعدم التزام عدد معين من التفعيلات في البيت الواحد.[4]

ودعا آخرون إلى التحرر من القافية الموحدة في قول نازك الملائكـة: «إن هـذا القافية تضفي على القصيدة لوناً رتيباً، فضلاً عما تثيره في النفس مـن شـعور يتكلـف الشاعر وتصيده للقافية».[5]

وأيضاً قول الشاعر المهجري ميخائيل نعيمة: «إن القافية العربية السائدة إلى اليوم ليست سوى قيد من حديد نربط به قرائح شعرائنا، وقد حان تحطيمه من زمان».[6]

ويعني دعوة أصحاب هذا الشعر بتحطيم القافية ووحدتها.

ونادى بعضهم إلى التخاص من القواعد الموسيقية الخليلية، وعدوا الشعر كالكائنات الحية، يتميز بصفة النمو والتطور.

---

[1] : د. عبده بدوي، تجربة علي أحمد باكثير في الشعر، مجلة الفيصل، الرياض، العدد 182، شعبان 1412هـ/فبراير 1992م، ص52-53.

[2] : د. نذير العظمة، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي الثقافي بجدة، شعبان 1408ه،/1988م، ص114.

[3] : علي أحمد باكثير، مقدمة ترجمة روميو وجولييت، مكتبة مصر، د-ت، ص3.

[4] : المرجع نفسه، ص3.

[5] : نازك الملائكة، مقدمة ديوان شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، ط1، 1981، ص6.

[6] : ميخائيل نعيمة، الغربال، دار العودة، بيروت، ط1978، ص402.

ويظهر هذا في قول الزهاوي: «ولا رأى للشعر قواعد، بل هو فوق القواعد حر لا يتقيد بالسلاسل والأغلال، وهو أشبه بالأحياء في إتباعه سنة النشوء والارتقاء».[1]

بالإضافة إلى التحرر الفني من أسر الأوزان العتيقة التي تمسكت بالشعر العربـي طويلاً، فنعمته من الوقوف على قدميه، ويبين هذا قول نازك الملائكة «وقد يرى كثيرون معي أن الشعر العربي لم يقف بعد على قدميه بعد الرقدة الطويلة التي جثمت على صدره طيلة القرون المنصرمة الماضية، فنحن عموماً ما زلنا أسرى تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام، وما زلنا نلهث في قصائدنا، ونجر عواطفنا بسلاسل الأوزان القديمة.[2]

مرحلة التأصيل للشعر الحر:

تبلور الشعر الحر، وبلغ أوجه، باكتماله على يد رواده العراقيين "نازك الملائكـة" و"بدر شاكر السياب" اللذان قاما بتأسيس درب الشعر الحر خاصة ما جاءت به "نـازك"، فقد كانت لها الأسبقية للتنظير لهذا الشعر وأبدعت فيه، وأول قصيدة تحمل فـي طياتهـا سمات مطابقة للشعر الحر هي "لنازك الملائكة" تحت عنوان "الكـوليرا"، التـي نظمتهـا (1947/10/27)، وهي من الوزن المتدارك، وفيها صورت المأساة التي حدثت في مصـر بسبب وباء "الكوليرا"، فتقول نازك: «وقد حاولت فيها التعبير عن وقع أرجل الخيل التـي تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر، وقد سـاقني ضـرورة التعبيـر لاكتشاف الشعر الحر».[3] هذا مقطع منها:

سكن الليل

أضغ إلى وقع صدى الأنان

في عمق الظلمة، تحت الصمت، على الأصوات

---

[1] : أنظر: ديوان جميل صدقي الزهاوي، 1/3، دار العودة، بيروت، ط1972.

[2] : نازك الملائكة، مقدمة ديوان شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، ط1، 1981، ص4.

[3] : نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، لبنان، ط11، ص35.

صرخات تعلو، تضطرب

حزن يدفق، يلتهب

يتعثر في صدى الآهات

في كل فؤاد، غليان

في الكوخ الساكن أحزن.[1]

على نفس الوتيرة وفي نفس السنة، ومن النصف الشهر نفسه من صدور "الكوليرا"، برز الرائد الثاني للشعر وهو "بدر شاكر السياب" صدر له ديوانه المعنون "أزهار ذابلة" فيه قصيدة حرة الوزن تحمل عنوان "هل كان حباً" وقد علق عليها في الحاشية أنها من الشعر مختلق الأوزان والقوافي،[2] التي نشرت 1960، تتكون من أربعة مقاطع من بحر الرمل كاملاً ومجزوءاً دون نظام معين.[3] هذا مقطع منها:

هل تسمين الذي ألقى هياما؟

أم جنون بالأماني؟ أم غراما؟

ما يكون الحب؟ نوحا وابتساما؟

أم خفوق الأضلع حرى، إذا حان التلاقي.[4]

تعتبر قصيدته "أساطير" و"أنشودة المطر" قفزة إلى الأمام للتخلص من عمود الشعر التقليدي.

---

[1] : نازك الملائكة، ديوان شظايا ورماد، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص138.

[2] : نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، ص36.

[3] : بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، ط 1971.

[4] : ناجي علوش، ديوان بدر شاكر السياب، ديوان أزهار وأساطير، ص101.

تقول "نازك الملائكة" في كتابها النقدي "قضايا الشعر المعاصر": «ومضت سنتان صامتتان لم تنشر خلالها الصحف شعراً حراً على الإطلاق»،[1] إلى غاية صدور ديوانها "شظايا ورماد" الذي أقام الدنيا ولم يقعدها، لما جاء في مقدمته من شرح واف لأوجه التجديد في الشعر العربي، وقطعت قول كل مناهض ومخالف لحركة الشعر، تبيانها مواضع الاختلاف بين القصيدة الحرة والقصيدة التقليدية وقامت بتحديد البحور الخليلية التي تصلح لهذا الشعر.

هذا الأنموذج الذي قدمته "نازك الملائكة" في مقدمة ديوانها تشرح من خلاله طريقة النظم في الشعر الحر، تقول:

يداك للمس النجوم

ونسج الغيوم

يداك لجمع الظلال

وتشيي يوتوبيا في الرمال.[2]

جاءت هذه المقطوعة على وزن المتقارب ذو التفعيلة (فعولن)، وهذا يعني أنه من الأبحر الصافية يلاحظ من خلال التقطيع العروضي لهذا المقطع أن الشاعرة «تلاعبت في استخدامها للتفعيلة حسب الأشطر، وهذا حسب ما أتاحته لها الطريقة الجديدة من حرية».[3]

تعلل نازك الملائكة على سبب الفسحة في النظم فتقول: «أتراني لو كنت استعملت أسلوب الخليل، كنت أستطيع التعبير بهذا الإنجاز والسهولة ألف لا...».[4]

[1] : نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص37.
[2] : نازك الملائكة، ديوان شظايا ورماد، مج2، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص13-14.
[3] : اوناس شعباني، موقف النقد من حركة الشعر الحر، أطروحة دكتوراه، جامعة تيزي وزو، 2007، ص16.
[4] : نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص13.

مميزات الشعر الحر:

من مميزات الشعر الحر الوحدة العضوية، حيث لم يعد البيت هو الوحدة، وإنما صارت القصيدة تشكل كلاماً تماسكاً وتزاوج الشكل والمضمون، فالبحر والقافية والتفعيلة والصياغة وضعت كلها في خدمة الموضوع وصار الشاعر يعتمد على التفعيلة وعلى الموسيقى الداخلية المناسبة بين الألفاظ.

يقوم الشعر الحر على تشكيل الصور الشعرية الجديدة والإكثار منها. وهذا مقطع من قصيدة بعنوان "الطين والأظافر" للشاعر محي الدين فارس يقول:

ذات مساء

ملفَح الآفاق بالغيوم

والبرقُ مثل أدمع تفُر من محاجر النجوم

والريح ما تزالُ في أطلالنا تحوم

وتزرع الهموم.[1]

الشعر الحر لا يتقيد بالتفعيلات العروضية القائمة بين الشطرين، وإنما القصيدة فيه تقوم على وحدة التفعيلة ولا يتقيد بوحدة القافية، ويهتم الشعر الحر بالأساطير ويستثمرها الشعراء في قصائدهم.[2]

أما نازك الملائكة فترى أن لهذا الشعر سمات وأهمها:

---

[1] : محمد أحمد ربيع، في تاريخ الأدب العربي الحديث، دار الفكر، عمان، الأردن، ط2، 2006، ص197.

[2] : المرجع نفسه، ص147.

- الحرية البراقة التي تمنحها الأوزان الحرة للشاعر، فما يكاد الشاعر يبدأ قصيدته حتى يكون لبه السهولة التي يتقدم بها. فلا قافية تضايقه ولا عدداً معيناً من التفعيلات يقف في سبيله.
- النغمة الموسيقية التي تمتلكها الأوزان الحرة، فهي تساهم مساهمة كبيرة في أداء مهمة الشاعر.
- التدفق، وهي ميزة معقدة تفوق الميزتين في التعقيد وينشأ التدفق عن وحدة التفعيلة في أغلب الأوزان الحرة.[1]

ومن هنا نجد الشعراء المحدثين يميلون إلى استخدام قصيدة الشعر الحر للتعبير عن مشاعرهم، وذلك لم تميزت به من سمات فنية.

أما أنماطه فهي أيضاً كثيرة وقد حصرها (س. موريه) في دراسته لحركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث في خمسته أنماط من النظم أطلق عليها جميعاً مصطلح الشعر الحر فيما بين عامي 1926م – 1946م وتتلخص فيما يأتي:

1. **النمط الأول:** استخدام البحور المتعددة التي تربط بينها بعض أوجه الشبه في القصيدة الواحدة، ونادراً ما تنقسم الأبيات في هذا النمط إلى شطرين.

ووحدة التفعيلة فيه الجملة، التي قد تستغرق العدد المعتاد من التفعيلات في البحر الواحد، أو قد يضاعف هذا العدد، وقد اتبع هذه الطريقة كل من: أبي شادي، ومحمد فريد أبي حديد.

2. **النمط الثاني:** وهو استخدام البحر تاماً ومجزوءاً، دون أن يختلط ببحر آخر في مجموعة واحدة، مع استعمال البيت ذي الشطرين، وقد ظهرت هذه التجربة في مسرحيات شوقي.

---

[1] : نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلوم للملايين، لبنان، ط2، 1965، ص40-41.

3. المنط الثالث: وهو النمط الذي تختفي فيه القافية وتنقسم فيه الأبيات إلى شطرين كما يوجد شيء من عدم الانتظار في استخدام البحور وقد اتبع هذه الطريقة مصطفى عبد اللطيف السحرتي.

4. النمط الرابع: وهو النمط الذي تختفي فيه القافية أيضاً من القصيدة وتختلط فيه التفعيلات من عدة بحور، وهو أقرب الأنماط إلى الشعر الحر الأمريكي، وقد استخدمه محمد منير رمزي.[1]

5. النمط الخامس: ويقوم على استخدام الشاعر لبحر واحد في أبيات غير منتظمة الطول ونظام التفعيلة غير منتظم كذلك، وقد استخدم هذه الطريقة كل من علي أحمد باكثير وغنام والخشن.

وهذا النمط الأخير من أنماط الشعر الحر الذي ذكرها موريه هو فقط الذي ينطبق عليه مسمى الشعر الحر بمفهومه بعد الخمسينيات، والذي نشأت أولياته على يد باكثير – كما ذكر موريه – ومن ثم نسب فعلياً لنازك الملائكة ومن عاصرها ولحق بها من شعراء جيلها كالسياب، وصلاح عبد الصبور، والبياتي ومحمود درويش... وغيرهم.[2]

جوهر الشعر الحر:

أما جوهره فهو التعبير عن معاناة الشاعر الحقيقية التي تعيشه الإنسانية المعذبة.

فالقصيدة الشعرية إنما هي تجربة إنسانية مستقلة في حد ذاتها، ولم يكن الشعر مجرد مجموعة من العواطف، والمشاعر الأخيلة، والتراكيب اللغوية فحسب، وغنما هو إلى جانب ذلك طاقة تعبيرية تشارك في خلقها كل القدرات والإمكانيات الإنسانية مجتمعة، كما أن موضوعاته هي موضوعات الحياة العامة، تلك الموضوعات التي تعبر عن لقطات عادية تتطور بالحتمية الطبيعية لتصبح كائناً عضوياً يقوم بوظيفة حيوية، ومن أهم تلك

---

[1] : علي أحمد باكثير، إخناتون ونفرتيتي، مكتبة مصر، القاهرة، ط1940، ص42.

[2] : د. مسعد زياد، دكتوراه فلسفة في الأدب الحديث والنقد. موقع اللغة العربية: http://www.drmosad.com.

الموضوعات ما يكشف عما في الواقع من الزيف والظلال، ومواطن التخلـق والجـوع والمرض. ودفع الناس على فعل التغيير إلى الأفضل خاصة المجتمع العربي إبان الحقبـة التاريخية.

وقد رأى كثير من الباحثين والنقاد أن من أهم العوامل التي ساعدت علـى نشـأة الشعر الحر وهيأت له إنما تعود في جوهرها إلى دوافع اجتماعية وأخرى نفسية بالدرجة الأولى إلى جانب بعض العوامل الأخرى المنبثقة عن سابقتها.

فالدوافع الاجتماعية فيما يطرأ على المجتمع من مظاهر التغيير والتبـديل لأنمـاط الحياة ومكوناتها وللبنية الاجتماعية والتكوين الحضاري والإيديولوجي والشـاعر المبـدع كغيره من أفراد المجتمع، وإن كان يمثل شريحة مثقفة، يتأثر ويؤثر فـي الوسـط الـذي يعايشه، فإذا رأى أن الإطار الاجتماعي ومكوناته أصبح عاجزاً عـن مواكبـة الركـب الحضاري المتقدم في حقبة زمنية ما أحس في داخله رغبة إلى التغيير، وأن هناك هاجساً داخلياً يوحي إليه بل ويشده إلى خلق نمط جديد ولون مغاير لما سبق ليسد الفراغ الـذي نشأ بفعل تصدع القوى في البنية الاجتماعية للأمة، ولم يكن أمام الشاعر ما يعبر عنه عن هذا التغيير الملح والذي يريده إلا بالشعر. فهو أداته ووسيلته التي يملك زمامها وله حرية التصرف فيها فيصب عليه تمرده وثورته مبدعاً وخالقاً ومبتكراً ومغيراً ومجـدداً كيفمـا تميله عليه النزعة الداخلية لبواطن النفس تعبيراً عن ذاتية نزعت إلى التغيير والتحرير في البناء الاجتماعي المتصدع ومعطياته ومكوناته الأساسية لما تقتضـيه سـبل الحضـارة وعوامل التطور.

أما الدوافع النفسية فهي انعكاس لما يعانيه الشاعر من واقع مؤلم نتج عن الكبـت الروحي والمادي الذي خلقه الاستعمار على عالمنا العربي، وكانت نتيجته وأد الحريـات في نفوس الشعوب وقتل الرغبة في التطلع إلى الحياة الفضلى مما أدى إلى الشعور بالغبن والظلم والاستبداد والضيق الشديد والمعاناة الجامحة من هذا التسلط الذي نمى في النفوس حب الانطلاق والتحرر من عقال الماضي، وأوجد الرغبة في التحـرر مـن المخالفـات البالية، فتولد عن الميل بل الجنوح إلى خلق نوع جديد من العطاء الفني تلمس فيه الأمـة

بأنها بدأت تستعيد نشاطها وحريتها، وأن سحابة الكتب المخيمة على سماتها قد تبددت إلى الأبد وأعقبها الغيث الذي سيغسل النفوس من أدرانها ويعيد إليها حيويتها وجدتها. وما هذا العطاء الفني المتجدد إلا ثمرة من ثمار الثورة والتمرد والواقع المرير والبـوح بالمعانـاة التي يحس بها الشاعر وترجمة النوازع نفسية داخلية تميل إلى الرفض وتنزع إلى العطاء المتجدد.

وإلى جانب الدافع الاجتماعي والنفسي ثم دوافع أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها بل هي وليدة عنها، منها النزعة إلى تأكيد استقلال الفرد التي فرضت على الشعراء الشـبان البعد عن النماذج التقليدية في الشعر العربي وإبراز ذاتيتهم بصورة قوية مؤكدة.

الفصل الثاني

I. البيبليوغرافيا نازك الملائكة:

طفولة نازك الملائمة:

ولدت الشاعرة نازك الملائكة في بغداد عام 1923م، ونشأت في بيت علم وأدب، في رعاية أمها الشاعر سلمى عبد الرزاق أم نزار الملائكة وأبيها الأديب الباحث صادق الملائكة، فتربت على الأدب وهيئت لها أسباب الثقافة، وما أن أكملت دراستها الثانوية حتى انتقلت إلى دار المعلمين العالية وتخرجت فيها عام 1944م بدرجة امتياز، ثم توجهت إلى الولايات المتحدة الأمريكية للاستزادة من معين اللغة الإنكليزية وآدابها عام 1950م بالإضافة إلى آداب اللغة العربية التي أجيزت فيها، عملت أستاذة مساعدة في كلية التربية في جامعة البصرة.

تجيد من اللغات الإنجليزية والفرنسية والألمانية واللاتينية، بالإضافة إلى اللغة العربية، وتحمل شهادة الليسانس باللغة العربية من كلية التربية ببغداد، والماجستير في الأدب المقارن من جامعة وسكونس أمريكا.[1]

بعض قصائدها وكتاباتها:

لنازك الملائكة العديد من المجاميع الشعرية والدراسات النقدية منها ما ضمها كتاب ومنها ما نشر في المجلات والصحف الأدبية، أما مجاميعها الشعرية فهي على التوالي:

- عاشقة الليل
- شظايا ورماد
- قرار الموجة
- شجرة القمر
- مأساة الحياة وأغنية الإنسان
- يغير ألوانه البحر

[1] : د. عبد الله أحمد المهنا، نازك الملائكة، دراسات في الشعر والشاعرة، دار العاصمة، ص22.

- وللصلاة والثورة

ونازك الملائكة ليست شاعرة مبدعة حسب، بل ناقدة مبدعة أيضاً فآثارها النقدية:

- قضايا الشعر المعاصر 1962
- الصومعة والشرفة الحمراء 1965
- سيكولوجية الشعر 1993.[1]

في أحد الأيام تلقت الشاعرة بطاقة تهنئة بعيد الفطر، عليها صورة لمسجد قبة الصخرة بالقدس، فقالت هذه الرائعة التي تعد من أواخر نتاجها.

يا قبة الصخرة يا ورد، يا ابتهال، يا حضره، ويا هدى تسبيحة علوية النبزة، يا صلوات عذبة الأصداء جاشت بها الأبهاء يا حرقة المجهول، يا تطلع الإنسان للسماء يا وله الركوع، يا طهره، يا وردة الخشوع، يا نداه، يا عطره يا مسجداً أسكت تسبيحاته صهيون من أجل حلم وقحٍ مجنون كبل في أرجائه الصلاة والخضره ولوث التاريخ والفكرة.[2]

نهايتها المحزنة:

في تاريخ 9 يونيو 2007م وجه الرئيس العراقي جلال طالباني ورئيس وزرائه نوري المالكي، بمتابعة الحالة الصحية للشاعرة العراقية الكبيرة نازك الملائكة التي ترقد في مستشفى بالقاهرة، بعد نداء وجهه عدد من المثقفين العراقيين إلى الحكومة العراقية لرعاية الشاعرة العراقية الرائدة التي تعاني من مرض عضال منذ فترة طويلة، وكانت الملائكة قد تدهورت صحتها مؤخراً وعولجت لفترة في فبراير في مستشفى القصر العيني بالقاهرة.

---

[1] : عبد الجبار داود البصري، نازك الملائكة، الشعر والنظرية، دار القلم، ص54.

[2] : نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني، دار العودة، ص173.

وفي يوم الأربعاء 20 يونيو 2007 م توفيت الشاعرة نازك الملائكة بمستشفى في العاصمة المصرية عن 84 عاماً إثر هبوط حاد في الدورة الدموية.[1]

كتب العدد من الكتاب عنها مثل:

نازك الملائكة شاعرة عراقية سامقة من جيل الحداثة العربية الرائعة الذي ولد بعد الحرب العالمية الثانية ولقد غدا اسم نازك رمزاً عراقياً شهيراً معاصراً للشعر العربي الحديث الذي أسموه "الشعر الحر"، بالرغم من إن تقاسما مشتركاً في مسألة "الريادة" بينها وبين زميلها الشاعر بدر شاكر السياب، وهي نفسها تصر على سبقها إياه عندما تذكر في كتابه "قضايا الشعر المعاصر" بأنها أول من قال قصيدة الشعر الحر، وهي قصيدة "الكوليرا" عام 1947م أما الثاني في رأيها هو بدر شاكر السياب في ديوانه "أزهار ذابلة" الذي نشر في كانون الأول من السنة نفسها، وليست هنا في معرض لمثل هذه الجدلية التي استمرت أكثر من نصف قرن... إلخ.[2]

وكانت زانك الملائكة سمراء نحيلة الجسم، سواء الشعر والعينين لا تعني بهندامها وكانت جدية منذ طفولتها تكره المزاح ويؤديها أن تعاقب مهما كان العقاب شاملاً لسواها، وكانت تحس بأنها تكره المدرسة من أجل الحساب، مع أنها تستطيع جيداً أن تفهم اللغة العربية والتاريخ والدين والجغرافيا... ولكنها لا تستطيع أن تصطلح مع الحساب.

وقد طبعت حياتها وهي صغيرة بطابع من الكآبة والقلق وعدم الثقة بالنفس... ونازك في الصف الرابع وقد بدأت مظاهر الرومانسية والخيال والشعر تبدو عليها بوضوح... فهي منعزلة خجولة تحب المطالعة، وتحلم كثيراً ثم أن صحتها ضعيفة، وهي دائماً مزكومة... إلخ.[3]

---

[1] : جريدة (الزمان)، العدد 1926، التاريخ 20 يونيو 2007م، ص3.

[2] : د. عبد الله أحمد المهنا، نازك الملائكة، دراسات في الشعر والشاعرة، دار العاصمة، ص28.

[3] : د. سيار جميل، نسوة ورجال، ذكريات شاهد الرؤية، دار الحياة، ص

قصيدة الكوليرا

سكن الليلُ

أَصغِ إلى وقْعِ صدى الأنّاتْ

صرخَاتٌ تعلو، تضطرب

حزن يتدفقُ، يلتهب

يتعثر صدى الآهاتْ

في كل فؤاد غلَيان

في الكُوخِ الساكنِ أحزان

في كل مكانٍ روح تصرخُ في الظُلمات

في كل مكانٍ يبكي صوتْ

هذا قد مزقَه الموتْ

الموتْ، الموتْ، الموتْ

يا حزن النيل الصارخِ مما فعلَ الموتْ

طلَع الفجر

أَصغِ إلى وقْعِ خُطَى الماشين

في صمت الفجر، أَصخْ، انْظُر ركب الباكين

عشَرةُ أَموات، عشرونا

لاَ تُحصِ أصخْ للباكينا

اسمع صوت الطفل المسكين

موتَى، موتَى، لم يبقَ عَدَد

في كل مكانٍ جسد يندبه محزون.[1]

لا لحظة إخْلاد لاَ صمتْ

هذا ما فعلتْ كف الموتْ

الموتْ، الموتْ،

الموتْ

تَشكو البشريةُ تشكو ما يرتكب الموتْ

الكوليرا

في كهف الرعب مع الأشلاء

في صمت الأبد القاسي حيثُ الموتُ دواء

استيقظ دار الكوليرا

حقداً يتدفق مؤتورا

هبط الوادي المرح الوضاء

يصرح مضطرباً مجنوناً

[1] : نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، مج2، دار العودة، بيروت، 1986، ص138.

لا يسمع صوت الباكينا

في كل مكانٍ خاف محلبه أصداء

في كوخ الفلاحة في البيتْ

لا شيء سوى صرخات الموتْ

الموتْ الموتْ، الموتْ

في شخص الكوليرا القاسي ينتقم الموت

الصمتُ المرير

لا شيء سوى رجع التكبير

حتّى حفّار القبر ثوى لم يبق نصير

الجامع مات مؤَذنُه

الميت من سيؤبنُه.[1]

لم يبقَ سوى نوحٍ وزفير

الطفل بلا أم وأبٍ

يبكي من قلب ملتهبِ

وغدا لا شك سيلقفَه الداء الشرير

يا شَبح الهيضة ما أَبقيتْ

[1] : نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، مج2، دار العودة، بيروت، 1986، ص138.

لا شيء سوى أحزانِ الموتْ

الموتْ، الموتْ، الموتْ

يا مصر شعوري مزقّه ما فعل الموتْ.[1]

[1] : المرجع السابق، ص138.

II. تحليل أسلوبي وبلاغي لقصيدة الكوليرا "نازك الملائكة":

نازل الملائكة شاعرة وناقدة وأدبية عراقية، تعتبر من أبرز الأدبيات العربيات اللواتي تركن بصمة واضحة في الأدب العربي، وتعتبر قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة أول قصيدة تكتب على الوزن الحر في الأدب العربي، وبذلك تكون قصيدة الكوليرا متميزة من حيث التركيب واللغة والمعنى الذي تحتويه.

المستوى الصوتي:

إن البحث في مكامن النص الإبداعي يجعلنا نقف على المستوى الصوتي، ونحن ها هنا بصدد التعرض للمستوى الصوتي لقصيدة الكوليرا لنازك الملائكة باعتبار أن هذه البنى جزء لا يتجزأ من هيكل القصيدة، بالإضافة إلى أن الكلمة مجموعة من الوحدات الصوتية المؤلفة بطريقة معينة لكي ترمز إلى الحسية والأفكار المجردة، فإننا في الواقع لا نبتعد كثيراً عن الحقيقة، لأن الصوت هو المادة الخام للكلمة أو إحدى سماتها الأساسية التي يمكن أن تنحل إلى عناصر أخرى.[1]

وقد عمدنا إلى دراسة الموسيقى الداخلية للأصوات المفردة في القصيدة ثم نستبسط قيمتها الصوتية، بعد ذلك نحاول التعرض إلى دلالتها متبعين منهج الأسلوبية السياقية.

فالشاعرة تستعمل الإمكانات اللغوية الخالصة التي توظفها توظيفاً إيحائياً والتي تنتمي إلى اللغة كلغة، واختيار هذه الوسائل اللغوية يقاس بمدى شيوعها وطغيانها وقدرتها على أداء الوظيفة الخاصة بها في النص بحيث تصبح بنية متصدرة على النظام المعياري السائد لها.[2]

إن الشاعرة قد جعلت لقصيدتها بحراً إيقاعياً ألا وهو البحر المتدارك وتفعيلته السريعة الخبيثة (فعلت، فعلت) المصورة لتتابعه أرجل الخيل بسبب تقارب سكناتها،

[1]: حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية معجمية، دار المعرفة الجامعية للنشر والتوزيع، سنة 1998، ص30.

[2]: مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبي في الشعر العربي الحديث، منشأ المعارف، الإسكندرية، ص09.

وكأنها تتحسس وقع أقدام الخيل كما الإيقاع الخببي بين ما يأكل الموت من الأجساد وتدافع أرجل الخيل.

سكن الليل

أصغ على وقع صدى الأنات

في عمق الظلمة تحت الصمت، على الأموات

بالإضافة إلى الشاعرة يحكمها الهيجان الإيقاعي الذي لا يخفيه تنوع طول الأبيات أو تباعد القوافي في ختامها.

فالقافية تتكرر بحساب معين وثمة عدد متساوي من الأشطر في كل مقطع من مقاطع القصيدة الأربعة التي تحافظ فيها نازك على عدد الأبيات، وتوالي القافية بنسق يعبر عنه خطياً بالشكل الآتي:

أ ب ب / ج ج ب / د د ب / هـ هـ هـ هـ /

فلو غصنا داخل القصيدة لوجدنا أن الشاعرة قد كررت جملاً من الأصوات والأحرف التي تناسب مقام ومقصد القصيدة، فتشاهدها قد كررت حرف الألف حوالي مئة وخمسة عشر مرة.

قولها: يا حزن النيل الصارخ مما فعل الموت.

طلع الفجر

لما في حرف (الألف) صوت رخو لين مجهور مخرجه وسط اللسان مع ما يحاذيه، أما دلالته فإن استعمال الشاعرة لألف المد يوحي بالنواح المكتوم والشجن والحزن العميق في نفسها.

كما نجد حرف اللام الذي تكرر واحد وأربعون مرة فهو صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، يحدث أثناء مرور الهواء من أحد جانبي الفم أو كلاهما، فقد ساهم صوت اللام في إضفاء دلالة الحزن في ذات الشاعرة وإظهار حالتها النفسية.

كما أيضاً نجد حرف (الياء) الذي تكرر تسع وعشرون مرة فهو صوت رخو ليس مجهور مخرجه وسط اللسان مع ما يحاذيه، فهي تدل على الإيحاء النفسي للشاعرة من خلال المأساة الواقعة التي أحدثها هذا الوباء وألمها الشديد وحسرتها.

ونجد حرف (الراء) قد تكرر اثنان وثلاثون مرة فهو صوت مهموس يدل على حركية نفسية الشاعرة.

في كل مكان روح تصرخ في الظلمات.

وكررت حرف (النون) تسع وعشرون فهو صوت مجهور، متوسط بين الشدة والرخاوة، يحدث عند اندفاع الهواء من الرئتين محركاً الوترين الصوتيين ثم يتخذ مجراه في الحلق ألاً حتى إذا وصل إلى أقصى الحنك الأعلى فيسد هبوطه فتحة الفم ويتسرب الهواء من التجويف الأنفي.[1]

ساهم صوت النون في إظهار الحالة النفسية للشاعرة، وقد استعملته الشاعرة لخفته، وقلة الجهد العضلي أثناء نطقه لما فيه من اللين والرقة والتي تعبر عن أنين مرضى مصر وبكاء وألم المصابين.

كما نجد أيضاً حرف (السين) الذي تكرر ثلاث عشر مرة، فهو صوت رخو مهموس والذي يدل على الصراخ والعويل ووصف المكان بدقة وما ألحقه به هذا الداء الشرير.

لم يبق سوى نوح وزفير

[1]: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مصر، مطبعة النهضة، ص58.

الطفل بلا أم وأب

وقد شكل النداء سمة أسلوبية بارزة أيضاً حيث تكررت أداة النداء (يا) ثلاثة مرات، حتى يشعر المتلقي وكأنه يسمع صراخاً لا تنبيهاً بفعل كتلة الصوت المتكونة من تتابع صوت اللين (يا) وصوت المد (الألف) التي اتخذت من الشاعرة نازك الملائكة وسيلة للتعبير عن تشاؤمها وعما تعيشه من قلق ويأس تقول:

يا حزن النيل الصارخ مما فعل الموت

وأجواء من الخوف والتوجس من الغد حتى يتراءى لها أن لا حياة في الغد لكثرة عدد الأموات.

موتى، موتى، ضاع العدد

موتى، موتى، لم يبق غد

تكرر اسم (مكان) أربع مرات واسم (النيل) مرة واسم (مصر) مرة ودلالتهم في النص إن نازك تصور المكان بدقة حيث ساده الصراخ والعويل، بوصف المكان الذي يعتبر جزءاً لا يتجزأ من التجربة الشعرية.

وأيضاً تكرر اسم (الكوليرا) مرتين واسم (داء) مرتين، إن داء الكوليرا يوحي إلى معاناة المرضى ووصفة بالوحش تارة والداء الشرير تارة أخرى.

تكرر اسم (الأحزان) مرة واسم (حزن) مرتين، واللذان يعبران عن الحالة النفسية للشاعرة وشعورها بالكآبة والضيق النفسي.

المستوى التركيبي:

تعد الجملة من أهم المكونات الأساسية للغة، بل تكاد تكون اللبنة التي قامت عليها كثير من الأنظار اللسانية الحديثة وترجع هذه الأهمية إلى كونها وحدة تركيبية تتخذها كل

دراسة نحوية منطلقاً للوصف والتقعيد،[1] ذلك أن الجمل تتأسس وفقاً لقوانين التركيب وتقاس في صوتها درجات الانحراف ودينامية الأسلوب، ونحن في هذا الصدد أردنا تسليط الضوء على الجمل الفعلية والاسمية في هذه القصيدة مع تبيان مدى شيوعها داخل النص، دون أن ننسى الدلالات والإيحاءات التي تقصدها الشاعرة من تكرار كل منها في قصيدتها.

الجملة الفعلية:

يعرف النحويون الجملة الفعلية بأنها الجملة المصدرة بفعل،[2] وقد استعملتها الشاعرة في قصيدتها اثنان وثلاثون مرة، وهذا ما يحيلنا إلى أن الشاعرة كانت في مقام الوصف لوجدانها من مشاعر وأحاسيس بين أحضان مصر وما فعله الداء بشعبها.

ويعود استعمال الشاعرة للجمل الفعلية إلى طبيعتها التي توحي بالاستمرار والتجدد المرتبط بالزمن، بهذا نجد أن الجمل الفعلية قد حظيت بمكانة مميزة داخل النسيج التركيبي في هذه القصيدة .

ومن الجمل التي استعانت بها الشاعرة في نصها نجد:

طلع الفجر، أصغ على وقع خطي الماشين، اصح، انظر، ضاع العدد، اسمع صوت الطفل المسكين، تشكو البشرية، استيقظ داء الكوليرا...

الجملة الاسمية:

كما كان للجملة الاسمية حضوراً في هذه القصيدة فقد وجدنا الشاعرة استعملتها في قصيدتها خمس وثلاثون مرة، ولعل هذه النتيجة تحيلنا إلى أن الشاعرة استخدمت الجمل الاسمية لأنها تقوم على الوصف ونقل المشاهد والحياة يائسة والمكان بدقة، فبروز الاسم

---

[1]: عبد الحميد السيد، دراسات في اللسانيات العربية، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، سنة 2004م-1424هـ، ص15

[2]: أبو المكارم، الجملة الفعلية، ط1، سنة 2007م-1428هـ، ص29

يتناسب وطبيعة الموقف، ومن الجمل التي استعانت بها الشاعرة في نصها نجد: الصمت مرير، الجامع مات مؤذنه، الميت من سيؤبنه، الطفل بلا أم وأب، الموت، الموت، الموت، عشرة مرات، عشرونا...

الحذف والذكر:

الحذف عرض يصيب الكلام وهو ظاهرة لغوية تدرس ما أصله أن يذكر ولم يذكر: أما الذكر فيمثل الوضع الطبيعي لرصف الوحدات اللغوية في التركيب ولا موجب للعدول عنه.

وما برز فغي شعر نازك الملائكة:

أ. حذف المسند إليه:

تبرز ظاهرة حذف المسند إليه في أسلوب نازك الملائكة، مع وجود قرينة مقالية تعيين المتلقي على الفهم، ففي حذف المسند إليه فاعلاً من قولها: حقداً يتدفق موتوراً، فقد حذف الفاعل (يتذفق) وتقديره (هو) وتقد داء الكوليرا.

وقالت أيضاً: يصرخ مضطرباً مجنوناً، حذف الفاعل (يصرخ) وتقديره الوادي المرح الوضاء أو نهر النيل.

وقد حذفته احترازاً من ملل المتلقي وفي نفس الوقت لفت انتباهه بهذه الأفعال القوية.

ب. حذف المسند:

تبرز ظاهرة حذف المسند في أسلوب نازك الملائكة مع وجود قرينة تمثل الموقف النفسي للشاعرة لحظة إبداعها.

نحذف المسند خبراً لـ (لا) النافية للجنس، تقول في قصيدة (الكوليرا)

الصمتُ مرير

لا شيء سوى رجع التكبير

حتّى حفّار القبر ثوى لم يبقَ نَصير

الجامع ماتَ مؤذّنُه

الميتُ من سيؤبنُه

لم يبقَ سوى نوحٍ وزفير

الطفلُ بلا أم وأبِ

يبكي من قلبٍ ملتهبِ

وغدا لا شك سيلقفُه الداء الشرير

فقد حذفت المسند في المقطع الأول من قولها: لا شيء سوى وتقديره الجملة الفعلية: يسمع، ومن قولها: لا شك سيلقفُه وتقديره: موجود بحسب سياق القول.

ت. ذكر المسند إليه:

الذكر هو الأصل ولا موجب للحذف إلا لمعنى أبلغ، أما أن يذكر أحد أركان التركيب وحذفه لا يخل بالمعنى، أو أن يذكر مع وجود القرائن فهذا ما يدفع المتلقي إلى الشعور بعدم عبثية الذكر، وإن المنشئ يبغي غرضاً دلالياً لا يتحقق به بذكره.

كقولها في قصيدة (الكوليرا)

سكَن الليلُ

أصغِ إلى وقْع صدى الأناتْ

في عمق الظلمة، تحتَ الصمت، على الأمواتْ

صرخَاتٌ تعلو، تضطرب

ففي المقطع الأول ذكرت المسند إليه (الليل) ولو حذفته لأخل بالمعنى.

ث. ذكر الجار والمجرور:

في قولها:

في كل فؤاد غليان

في الكوخِ الساكنِ أحزان

في كل مكانٍ روح تصرخُ في الظُلُماتْ

في كل مكانٍ يبكي صوتْ

ففي هذا المقطع ذكرت أداة الجر (في) والجار والمجرور لتدل على استمرارية الألم وانتشاره في كل مكان وزمان، وغايتها جذب المتلقي ولاسيما أنها تصور المأساة بحثاً عن الحياة.

التقديم والتأخير:

التقديم هو كما يصفه (عبد القاهر الجرجاني): « هو باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية. لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة. ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان».[1] وأفرد ابن عصفور الإشبيلي

[1]: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، حققه وقدم له، محمد رضوان الداية، فايز الداية، مكتبة سعد الدين، دمشق، ط2، 1987م، ص135.

للتقديم والتأخير فصلاً، وحصر ورود هذه الظاهرة في: تقديم حركة، وتقديم حرف، وتقديم بعض الكلام على بعض.[1]

ولعل النظر إلى هذه الظاهرة لا يجعلنا نكتفي بتذوق محاسن التقديم واستلطافه، بل يدعونا إلى اقتفاء أثر هذا التقديم، ومحاولة كشف ما يريد الشاعر من هذه الجملة أو تلك التي تحتوي تقديماً في تركيبها، ومحاولة الوصول إلى دلالة ذلك وقيمته الشعرية، فضلاً عن كون التقديم والتأخير –وكذلك بقية ظاهرة التركيب اللغوي- مظهراً لحرية الشاعر مع اللغة والتشكيل بها.

يرى "محمد بنيس" أن الشعراء المعاصرين قد اتجهوا نحو القصيدة لتأسيس بناء حر، ولتمكين الذات من المرور في اللغة بعيداً عن الحواجز القسرية القبلية، الأمر الذي يجعل هذا الاتجاه يمثل أهم مطالب حداثة الشعر المعاصر.[2]

أ. تقديم المسند إليه:

زهر شعر (نازك الملائكة) بأمثلة تقديم المسند إليه فاعلاً في الجملة الفعلية ومبتدأ في الجملة الاسمية.

تقول في قصيدة (الكوليرا):

صرخَاتٌ تعلو، تضطرب

حزن يتدفقُ، يلتهب

حيث قدمت المسند إليه فاعلاً على المسند فعلاً في قولها: (صرخَاتٌ تعلو، تضطرب)، (حزن يتدفق يلتهب...)، والوضع الطبيعي لهذه التراكيب هو أن يتقدم المسند

[1]: ابن عصفور الإشبيلي، ينظر، ضرائر الشعر، تحقيق السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1982م- ص187.

[2]: ينظر، محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها في الشعر المعاصر، ص105.

(الفعل) على المسند إليه (الفاعل) ولكن الشاعرة قيمت الفواعل إبرازاً لها وتخصيصاً وتوكيداً على أنها شديدة الأسى والتمزق النفسي.

ب. تقديم المسند:

رتبة المسند التقديم على المسند إليه في الجمل الفعلية، أما في الجمل الاسمية فإن مرتبة المسند التأخير عن المسند إليه.

حيث قدمت المسند فعلاً: (طلع الفجر، اسمع صوت...، ضاع العدد تشكو البشرية...) لتتمكن به من أن تجعل المتلقي وكأنه يشاهد ما حدث حقيقة وكأننا نعيش تلك الأحداث بحركاتها وأفعالها.

وقدمت المسند أيضاً (خبراً) على المسند إليه (مبتدأ) في قولها: (في الكوخ الساكن...، في كهف الرعب...، الصمت مرير...).

ت. تقديم شبه الجملة:

تقديم شبه الجملة من أكثر الظواهر الأسلوبية بروزاً في شعر نازك الملائكة، كقولها:

في عمق الظلمة...، في كل فؤاد غليان، في الكوخ الساكن أحزان، في كل مكان روح...، في صمت الفجر...

مركزة على الزمان والمكان لأنهما الأساس في رسم صورة مصر وما حلّ بها.

المستوى اللفظي الدلالي:

تفقد الكلمة المفردة في البناء الشعري طبيعتها القاموسية المحددة وتستحيل على خلق آخر بطبيعة أخرى تتف على العلاقات فيه ويقف الإيحاء منه وتقف كل التحويلات

الجمالية المتحركة على سطحه، أي أن الشاعر لا يقف أمام المعاني المعجمية للكلمات بل يتعداها على ظلال معانيها.

ولعل أول ما نقف عليه في مبحثنا هذا هو إحصاء الأسماء والأفعال والقيام بتحديد دلالتها داخل النص بغية الغوص وتذوق أسلوب الشاعرة.

أولاً: تواتر الأسماء.

من خلال دراستنا لهذه القصيدة وجدنا أن تكرار الأسماء قد بلغ ثمانون اسماً، في المقابل نجد أن عدد الأسماء المعرفة قد بلغ ثمانية وأربعون، وهذا التباين بين عدد الأسماء المعرفة والنكرة يحيلنا إلى شدة ارتباط الشاعرة بالواقع والعالم الخارجي من جهة وعمق إحساسها والوعي بما يحيط بها.

وقد قمنا بإحصاء الأسماء الأكثر استعمالاً، دون أن يفوتنا الإشارة إلى دلالتها.

تكرر اسم (الموت) واحد وعشرون، وورد اسم (الأموات) مرتين بالإضافة على اسم (موتى) أربع مرات.

وبالتالي فإن تكرار هذه الأسماء يوحي إلى أن الشاعرة تعطي لنا تلك المأساة الواقعية خلقاً آخر يدنو من الاعتراف الحقيقي برعب الموت، لترى نازك إثرها حزناً يتدفق يحتوي تلك المعاناة.

تواتر الأفعال:

من خلال دراستنا لهذه القصيدة وجدنا أن الأفعال المضارعة قد تواترت بنسبة 50% في المقابل، نجد أن نسبة تكرار الأفعال الماضية قد بلغ 40%، أما نسبة تواتر أفعال الأمر فقد بلغ 8% ويمكننا أن نستنبط أن الشاعرة أكثرت من استعمال الأفعال المضارعة لأنها تدل وتوحي على الاستمرار الحالة النفسية التي تمر بها، ومن الأفعال المضارعة (تعلو، يتدفق، يلتهب، يتعثر، تصرخ).

أما الأفعال الماضية فهي تعكس الأحداث والوقائع في وصف المكان والمرضى بدقة وما يختلج روحها من حزن وتشاؤم، ومنها:

سكن الليل

وأيضاً: هذا ما قد مزقه الموت

وأيضاً:

يا مصر شعوري مزقه ما فعل الموت

في حين نجد أن أفعال الأمر قد ساهمت في تحفيز الحوار الخارجي للنص ورسم الصورة الحية في نفسية الشاعرة ومصر التي دمرها هذا الداء فأصبح ميتاً لا حياة فيه، ومن أفعال الأمر (اصغ، انظر، اسمع).

ومنه يمكننا أن نستنبط أن الأسماء المعرفة قد طغت على الأسماء النكرة، والأفعال المضارعة أيضاً ظهرت في القصيدة أكثر من الأفعال الماضية والمضارعة، وفرضت سيطرتها لأنها لأن الشاعرة أرادت أن توحي بتجربتها ووعيها بالواقع التي تعيشه والمحيط بها.

ألفاظ الطبيعة:

الطبيعة التي تحيط بالإنسان نعمة من نعم الله عليه وتجسيد لإحسان الباري «جلّ جلاله» إلى عباده، وهي تتصل بوجود الإنسان المادي (الطعام والشراب) والمعنوي (الزينة والبهجة).

وألفاظ الطبيعة، وهي وحدات أسلوبية صغرى، تشكل ظاهرة أسلوبية بارزة في شعر (نازك الملائكة).

فنجد الألفاظ في قصيدة الكوليرا: (الليل، الظلمة، الكوخ، النيل، الفجر، الكهف، الوادي المرح).

أي أن ألفاظ الطبيعة كانت الأداة الأولى في تركيب تلك الصورة، ولا يكاد موضوع من موضوعات شعرها يخلوا من ألفاظ الطبيعة الحزينة أو إشارة إلى الشقاء والعناء والحزن وفقدان الأمل.

المستوى التصويري:

تعد الصورة الفنية واحدة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشعراء في بناء قصائدهم وتجسيد أحاسيسهم ومشاعرهم، والتعبير عن أفكارهم وتصوراتهم للإنسان والكون والحياة، وقد حفل الشعراء المحدثون بالصورة الفنية احتفاء كبيراً، واهتموا بطريقة تشكيلها وبنائها، وبطبيعة العلاقات بين عناصرها المختلفة، حتى غدت ملمحاً بارزاً ففي نصوصهم الشعرية، وعلامة فارقة تدل على تطور الشعر العربي وتقدمه، ومواكبة لتغيرات العصر، ومتطلباته واحتياجاته، وذلك نتيجة لاختلاف طبيعة الخيال، ولاختلاف مفهوم الشعر بشكل عام عند شعرائنا المحدثين.

إن ما يزيد من رونق إيقاع القصيدة وبهائها، كثرة الصورة البلاغية التي تعتبر سمة أسلوبية مميزة وهذا ما نجده في هذه القصيدة فنجد مجموعة من الاستعارات منها:

سكَن الليلُ

أصغِ إلى وقْع صدى الأناتْ

في عمق الظلمة, تحتَ الصمت, على الأمواتْ

صرخَاتٌ تعلو, تضطرب

حزن يتدفقُ, يلتهب

يتعثر فيه صدى الآهاتْ

في كل فؤاد غليان

في الكوخِ الساكنِ أحزان

في كل مكانٍ روح تصرخُ في الظُلُماتْ

في كل مكانٍ يبكي صوتْ

هذا ما قد مزقّه الموتْ

الموتُ الموتُ الموتْ

يا حزن النيل الصارخِ مما فعلَ الموتْ

فقد شبهت سكينة الإنسان بسكينة الليل (سكن الليل) وهدوئه.

ونجد استعارة مكنية في (حزن يتدفق) حيث ذكر المشبه حزن وحذف المشبه به (الماء) وأبقى على صفة من صفاته (تدفق)، وأيضاً تشبيه بليغ (فؤاد غليان) وأيضاً (الكوخ الساكن) ونجد أيضاً استعارة (النيل الصارخ) حيث ذكر المشبه (النيل) وحذف المشبه به (الإنسان – المريض) وأبقى على صفة من صفاته (الصارخ).

فهذا النص يظهر براعة كاتبته وإجادتها للغة وفنونها واللعب بالمفردات بطريقة تجعلها قادرة على رسم الصور والتعابير، ويستطيع القارئ لهذه القصيدة أن يلاحظ وحدة الصفات من بداية البيت الأول.

سكَن الليلُ..... يا حزن النيل الصارخِ مما فعلَ الموتْ

تدل على الحزن المتحد والألم القاسي والسكون يعم المكان.

ونجد أيضاً في المقطع الثاني:

طَلَع الفجر

أصغِ إلى وقْع خُطَى الماشين

في صمت الفجر, أصِخْ, انظُر ركب الباكين

عشرةُ أموات, عشرونا

لا تُحصِ أصِخْ للباكينا

اسمع صوتَ الطفْل المسكين

موتَى, موتَى, ضاع العدد

موتَى, موتَى, لم يبقَ غَد

في كل مكانٍ جسد يندبه محزون

لا لحظَةَ إخلاد لا صمتْ

هذا ما فعلتْ كف الموتْ

الموتُ الموتُ الموتْ

تشكو البشريةُ تشكو ما يرتكب الموتْ

الكوليرا

نجد تشبيه (طلع الفجر) والذي يدل على بداية طلوع النهار ومراقبة وسماع أحداث هذا الوباء في مصر وأهلها.

وأيضاً (كف الموت) كناية عن شدة وقسوة الموت بسبب داء الكوليرا.

أما في المقطع الثالث فنجد:

في كهف الرعب مع الأشلاء

في صمت الأبد القاسي حيثُ الموتُ دواء

استيقظَ داء الكوليرا

حقْدا يتدفّقُ موتورا

هبطَ الوادي المرِح الوضاء

يصرخُ مضطربا مجنونا

لا يسمع صوتَ الباكينا

في كل مكانٍ خلفَ مخلبه أصداء

في كوخ الفلاّحة في البيتْ

لا شيء سوى صرخات الموتْ

الموتُ الموتُ الموتْ

في شخص الكوليرا القاسي ينتقم الموتْ

الصمتُ مرير

نلاحظ وجود كناية (في كهف الرعب مع الأشلاء) عن مصر التي تحولت إلى جثث وصراخ وعويل المرضى، وأيضاً (الموت دواء) كناية عن راحة من الألم، ووجود استعارة مكنية أيضاً (استيقظ داء الكوليرا) حيث ذكر المشبه (داء الكوليرا) وحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى على صفة من صفاته (استيقظ).

واستعارة مكنية أخرى (حقداً يتدفق موثوراً) حيث ذكر المشبه حقداً وحذف المشبه به (الماء) وأبقى على صفة من صفاته (يتدفق).

(الصمت المرير) كناية عن الهدوء والألم والحزن

أما المقطع الرابع:

لا شيء سوى رجع التكبير

حتّى حفّار القبر ثَوى لم يبقَ نَصير

الجامع ماتَ مؤذّنُه

الميتُ من سيؤبنُه

لم يبقَ سوى نوحٍ وزفير

الطفلُ بلا أم وأبِ

يبكي من قلبٍ ملتهبِ

وغدا لا شك سيلقفُه الداء الشرير

يا شبح الهيضة ما أبقيتْ

لا شيء سوى أحزانِ الموتْ

الموتُ, الموتُ, الموتْ

يا مصر شعوري مزقَه ما فعلَ الموتْ

نلاحظ كناية في هذا المقطع وهو (قلب ملتهب) عن شدة الإحساس بالفقد والوحدة.

ووجود استعارة مكنية (داء شرير) حيث ذكر المشبه (داء) وحذف المشبه به (الوحش) وأبقى على صفة من صفاته (شرير).

وهذه الصور البيانية جاءت موضحة للأحداث والمأساة مصر بدءاً من المقطع الأول إلى المقطع الثاني فهو تصوير سرعة الجري ونقل الموتى.

أما المقطع الثالث على المقطع الرابع استقرار الحدث وتصوير نهاية التي جاء بها الموت وانعكاساته على بسطاء الناس كالفلاحة والطفل والمؤذن وحفار القبور.

III. وجه التجديد فيها:

نازك الملائكة رائدة التجديد في الشعر العربي الحديث:

إن الكتابة عن جبل شامخ ونخلة باسقة كالرائدة، شاعرة العراق والعرب الأولى، الشاعرة والناقدة نازك الملائكة، لها هيبتها ورهبتها، فإن تراثها الأدبي وحياتها من الثراء بحيث لا تكفيه كل المقالات التي صدرت والتي ستصدر.

إن شاعرتنا السيدة نازك الملائكة، ظلت ومنذ صدور قصيدتها "الكوليرا" عام 1947 رمزاً لميلاد الشعر الحر وكلما بارزا من أعلام تحرر المرأة على طول الوطن العربي، وستبقى حتى بعد وفاتها مرادفاً لحركة شعرية تجديدية قادت التمرد على قصيدة العمودية وأسست لتجربة لم بنية تفاعلها بعد، غير أن الجدل حول ريادتها للشعر الحر مازال قائماً.

إن من يقرأ مؤلف الملائكة "قضايا الشعر المعاصر" بتمعن سيتأكد من صحة ما ذهبت إليه أي من ريادتها الحقة، ليس لأنها أكدت ذلك حينما كتبت: "كانت بداية حركة الشعر الحر سنة 1947، في العراق، ومن العراق بل من بغداد نفسها، زحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله..."،[1] أقول ليس بسبب هذا وإنما لأن طريقتها في البحث في جذور وأسباب ظهور هذا النوع من الشعر ظروفها، أسبابها الاجتماعية والنفسية مزايا هذا الشعر... إلخ، لدليل قاطع على كونها هي الرائدة، وهي التي شقت الطريق أمام أجيال أخرى من الشعراء العراقيين وفي العالم العربي، كالبياتي والحيدري وصلاح عبد الصبور ومحمود درويش وغيرهم.

ويرى الكثير من النقاد أن قصيدة "الكوليرا" تمثل واحدة من أقوى اللحظات في ميسرة الشعر العربي الحديث، وتقول نازك الملائكة عن هذه القصيدة: "كيف كتبت تلك القصيدة أصور بها مشاعري نحو مصر الشقيقة خلال وباء الكوليرا الذي داهمها، وقد

[1]: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط14، 2007، ص21.

حاولت فيها التعبير عن وقع أرجل الخيل الذي تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر، وقد ساقتني ضرورة التعبير إلى اكتشاف الشعر الحر"،[1]

طلع الفجر

أصغِ إلى وقْع خُطَى الماشين

في صمت الفجر, أصخْ, انظُر ركب الباكين

عشرةُ أموات, عشرونا

لا تُحصِ أصخْ للباكينا

اسمع صوتَ الطفْل المسكين

موتَى, موتَى, ضاع العدد

موتَى, موتَى, لم يبقَ غَد

في كل مكانٍ جسد يندبه محزون

لا لحظَةَ إخلاد لا صمتْ

هذا ما فعلتْ كف الموتْ

الموتُ الموتُ الموتْ

تشكو البشريةُ تشكو ما يرتكب الموتْ

إلا أن هناك من شك بحداثة هذا اللون في كتابة الشعر وادعى أن العرب قد قالوا أمثلة قبلاً ... لكن نازك تصور على أن حركة الشعر الحر هي وليدة عصرنا هذا بدليل

[1]: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص21.

أن أغلبية قرائنا ما زالوا يستنكرونها ويرفضونها، وبينهم كثرة لا يستهان بها تظن أن الشعر الحر لا يملك من الشعرية إلا الاسم فهو نثر عادي لا وزن له".[1]

وعلينا أن ننسى أن مختلف الفنون تتعرض إلى مثل هذه الهزات التطورية التقدمية، كما يتعرض البشر وحركة الحياة، وما الشعر إلا ظاهرة لا يمكنها أن تقف جامدة أمام تطور الإنسان المتسارع، إذ لابد له من أن يجار هذا التطور ويواكبه ... ولابد له أن يلبي الحاجة إلى التجديد التي تفرض نفسها بفعل القانون الذي يتحكم في حركات التجديد عامة.

إن هذا اللون الجديد حطم استقلال البيت وجعل أشطار القصيدة لا تتقيد بعدد معين من التفعيلات ... وقد اتهم الشعراء بأنهم كسالى وذو مواهب شعرية ضحلة ولهذا وجدوا هذه الطريقة التي تحررهم من صعوبة الأوزان العربية... لكن الملائكة ترد على ذلك وتفنده مؤكدة أن الحرية ليست أسهل من القيود لأن: "كل حرية على الإطلاق تتضمن مسؤولية"،[2] و"إن الحرية خطرة لأنها تتضمن مغامرة فردية يجازف فيها المرء براحته وكيانه، ولن يقوى على مخاوفها إلا من كان شديد الثقة بنفسه"،[3]

وفق ذلك فإن هذا الشكل الشعري الجيد قد مهدت له حركة التجديد والتنويع في الشكل والأسلوب التي ابتدأت في عصر النهضة الحديثة.

ولابد أن تكون هناك حاجات روحية تدفع بالأفراد إلى أن يبدؤوا حركات التجديد وتدفعهم إلى إحداثه، ويمكن القول أن حركة الشعر الحر كانت استجابة لحاجة الذهب العربي لبناء على أساس حديث، وعلى هذا فإنها كانت ضرورة اجتماعية فشلت كل محاولات وأدها مما "اضطر مؤتمر الأدباء العرب الثالث في القاهرة إلى أن يعترف به رسمياً ويدخله في أبحاثه الرئيسية".[4]

---

[1]: المرجع السابق، ص25.

[2]: المرجع نفسه، ص37.

[3]: المرجع نفسه، ص38.

[4]: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص21.

وتعرف نازك الملائكة الشعر الحر بأنه: "شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر ويكون هذا التغير وفق قانون عروضي يتحكم فيه ... "،[1] كما تؤكد بأن أساس لوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلية، والمعنى البسيط الواضح... إلى الحرية في تنويع عدد التفعيلات أو أطوال الأشطر تشترط بدء أن تكون التفعيلات في الأشطر متشابهة تمام التشابه، فمثلاً يكتب الشاعر من بحر الرمل أشطر تجري على هذا النسق:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن.[2]

فالشعر الحر إذن ظاهرة عروضية يتعلق بعدد التفعيلات في الأشطر وتتناول الشكل الموسيقى للقصيدة وهو في أساسه دعوة إلى تطوير الشكل ليكون أسلوباً جديدا يقف إلى جانب القديم لكنه يتناسب مع عصره، ومحاولة من الشاعر المعاصر إلى التخلص من القشور الخارجية والعناية بالمضمون.

ولعل من المهم هنا التطرق على العوامل الاجتماعية الموجبة لانبثاق الشعر الحر كما تراها نازك الملائكة وهي:

---

[1]: المرجع السابق، ص58.

[2]: المرجع نفسه، ص61.

1. **النزوع إلى الواقع:** حيث تتيح أوزانه الدخول إلى الواقعية وتتيح للشاعر الحركة فيما يناسب مشاكل عصره.
2. **الحنين إلى الاستقلال:** فالشاعر يرغب في أن يبتدع لنفسه شيئاً مستوحي من حاجات عصره ويكن أن يكون تابعاً لأمر القيس وغيره من القدامى، فهو بهذا ذو جذور نفيسة مفروضة.
3. **النفور من النموذج:** وهذا ما يتناسب من الفكر المعاصر عموماً الذي يميل إلى التغيير والتنويع ويرفض الوحدة الثابتة المتكررة، فالحياة واللغة ذاتها لا تسيران على نمط واحد.
4. **إيثار المضمون:** اعتماداً على وحدة الشكل المضمون التي تخضع لها الحركات الاجتماعية والأدبية فإن الشاعر أو الفرد المعاصر يتجه إلى تحكيم المضمون في الشكل ليس في الشعر فقط وإنما في اختلاف مظاهر الحياة.

إن نازك الملائكة وهي تضع ملامح شكل جديد في القصيدة العربية ظلت تؤكد على أن القديم يجب أن يبقى، لأن هذا الجديد لا يمكنه أن يتناول كل ما يتناوله الشعر.

وقد ظلت نازك الملائكة وحتى في شعرها الحديث تجسد الذات المنطوية التي رافقها منذ الطفولة وبرعت في ذلك كما برعت في التعبير عن حالة الاغتراب والوحشة والحس المرهف والحزن الصامت.

الشعر ومنذ بداياته الأولى كان وسيلة للتعبير عن خبايا النفس الإنسانية عن طريق امتزاج الكلمات والأوزان لتخلق لنا صورة ومعنى ضمن إطار وحدود النص، فسواء كانت القصيدة رمزية أو رومانسية أو حتى كلاسيكية فهي تستخدم الصورة والتعابير للوصول إلى المعنى الحقيقي الذي يقصده الشاعر وهنا ما عمدت إليه نازك الملائكة في قصيدتها الكوليرا، ففي هذه القصيدة لم تعد الكوليرا مرضاً كرمز للتعبير عن الصورة الحقيقية التي أرادت للقارئ أن يمنحها في مخيلته ومن هذا المنطلق أصبح النص الأدبي جمال أوجه وتفاسير.

رسمت الشاعرة نازك الملائكة للقارئ صورة المادية ليضعها في مخيلته من خلال كتاباتها للقصيدة، ففي القصيدة تخاطب نازك الملائكة شخص ما ربما يكون للقارئ نفسه، فهي تكرر في أكثر من مكان كلمات كاصغ واسمع ولا تحص، كما أن نازك رسمت صورة سوداء للمدينة التي غزاها المرض، فالليل هادئ والصمت سائد ولا شيء يسمع سوى صوت المرضى ووجعهم وأصوات التكبير على جثث الموتى، لكن نازك الملائكة تعود لترسم صوت المرضى وأنينهم وأصوات التكبير على جثث الموتى، لكن نازك الملائكة تعود لترسم صورة الماضي لهذه المدينة فهي واد مرح وضاء تسال له الموت على هيئة المرض ليفتك بالجميع بالا استثناء.

ومن ناحية المعنى فقصيدة الكوليرا كأي عمل أدبي تحمل التفسير عدة وجوه ومحاول فإن أردنا تحليلها تحليلاً سطحياً فسنحصل على معنى وإذا تعمقنا وأمعنا النظر بالنص جيداً فسنحصل على تفسير آخر مغاير للتفسير الأول، فالكوليرا التي تحدثت عنها نازك الملائكة في قصيدتها هي ذلك الوباء الذي يفتك بالبشرية لا يفرق فيها بين طفل وشيخ وبين امرأة ورجل إن أردنا أخذه بمعناه السطحي.

لكن السؤال الذي يواجهه كل مبدع في عملية خلقه لعمل جديد هو ما سبب ارتباطه بهذا الشيء وما الذي جعله يكتب عن هذا الشيء بالتحديد؟ إن أخذنا النص من ناحية تاريخية فإننا سنجد أن في نفس العام الذي وقعت فيه الكوليرا في مصر فقد وقعت الثورة في العراق، موت في مصر وثورة في العراق، تناضل لبدء حياة جديدة، كلاهما موت بالنسبة لنازك فموت للخلاص من مرض جسدي وموت نظام سياسي مريض ليأتي نظام آخر يختلف عنه، فربما أرادت نازك للتأكيد على أن النظام السياسي القديم قد أصابه مرض الكوليرا أيضاً على الرغم من ذلك فلا يمكننا الجزم بما إذا كانت نازك تعني بالكوليرا النظام القديم أم الجديد فكلاهما يحصدان الموت والخراب.

كررت نازك الملائكة وأكدت في أكثر من مكان في قصيدتها على الألم وانتشاره بين الجميع، فسواء كان هذا الألم والأنين هو أنين مرضى مصر وأنين الشعب الذي يعاني من الأنظمة السياسية في العراق فلا فرق بينهما.

فالوادي المرح الوضاء قد يكون وادي النيل وقد يكون الواد الرافدين لا فرق فكلاهما يبحثان عن الخلاص والراحة والألم.

كما يعرف الجميع أن الكوليرا في السابق كان علاجها صعب فالموت لصاحبها هو الدواء وموت نظام السياسي فاسد هو الدواء والعلاج بمعاناة البشرية، ومن ناحية أخرى يظهر النص براعة كاتبته وإجادتها للغة وفنونها واللعب بمفردات بطريقة تجعلها قادرة على رسم الصور والتعابير، ويستطيع القارئ لهذه القصيدة أن يلاحظ وحدة الصفات من بداية القصيدة حتى نهايتها، فالحزن متحد والألم قاسي والسكون يعم المكان.

وقد يلاحظ القارئ أن نازك فصلت بين مقطع وآخر في القصيدة بثلاثية "الموت الموت الموت" وهذا التكرار لهذه المفردة لابد من أنه يهدف إلى شيء ما عنته الشاعرة، أرى أن الشاعرة خلقت هذه الثلاثية لتخلق بها مؤثرات صوتية ليكون كصوت إطلاق النار على المختصر أو ضحية فسواء كانت هذه الضحية ضحية لمرض الكوليرا أم ضحية للثورة فهي تواجه الموت إما بأنين أو بالرصاص وكلا الحالتان يصلان إلى ذهن القارئ عن طريق هذه الكلمات.

خاتمة

خاتمة:

يقال أن لكل فاتحة ختاماً، وها نحن نختم بحثنا هذا الذي حمل ثمرة جهدنا ومن خلال ما تعرضنا إليه توصلنا إلى جملة من النتائج نحصرها فيما يلي:

- نازك الملائكة شاعرة عراقية تمثل أحد أبرز الأوجه المعاصرة للشعر العربي الحديث الذي يكشف عن ثقافة عميقة الجذور بالتراث والوطن والإنسان.
- الحداثة هي وليدة تراكم حضارات عديدة مر بها العالم الغربي منذ الإغريق إلى عصر النهضة، وهذا ما جعل من مفهومها صعب الإحاطة، وهذا يدل على تشابك الفكر الغربي بالفكر العربي في نقطته العالمية.
- الصورة الشعرية هي الرؤية المعبرة عن أحاسيس الشاعر تقترب من خلال الاقتران بين اللغة والخيال فالمفردة تمثل دلالة ترسم صورة المعنى ومن التجربة الذاتية للشاعر يتم خلق الصورة الفنية في الشعر.
- اللغة في الشعر الحديث تتصف بكثير من الخصائص أهمها: استخدام مفاهيم ومصطلحات أقرب إلى الناس وإلى الواقع الذي يعيشونه، من خلال الابتعاد عن الكلمات غير المألوفة، واستخدامه الكلمات المألوفة والتي تؤدي إلى توضيح معنى القصيدة.
- ظاهرة الغموض ليست غموضاً بقدر ما هي دعوة إلى التفكير والتحليل وفك رموز زمنية الحياة وكشف الحجب أمام النفس وإثارة المتلقي، فيتحول الغموض من عامل تعجيز إلى عامل ممكن.
- زاوجت القصيدة بين شعر الحدث اليومي وذلك الشعر الذي يتجاوز المادي والواقعي ويهرب منه إلى الحلم أو ما يمكن أن نطلق عليه شعر الرؤيا.
- الشعر الحديث يقصد به كل شعر عربي كتب بهد النهضة العربية وهو يختلف عن الشعر القديم في أساليبه وفي مضامينه وفي بنياته الفنية والموسيقية وفي أغراضهم وموضوعاته وفي أنواعه المستجدة والمختلفة.
- استطاعت الحداثة أن تهدم بناء القصيدة القديم وتتجاوز الفكرة، الفكرة القائلة بأن الشعر هو آلام موزون مقفى فاستبدلت نظام الشطرين بنظام الشطر.

- لقد أكثرت الشاعرة من استعمال الاسم إذا مقارنة مع استعمالها للأفعال، لما فيها من دلالات توحي بارتباط الشاعرة بالواقع الذي تعيشه هو الذي يفرض ذاته بكل تجلياتها.
- شكلت الموازنات الصوتية موسيقى داخلية، تستأنس بها الآذان إضافة إلى أنها عكست الحس الفني للشاعرة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم:

المراجع

1. إبراهيم السامرائي، البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2002
2. إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1980
3. إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط (مادة رأى)، مج1، القاهرة، ط2، 1990
4. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مصر، مطبعة النهضة
5. ابن عصفور الإشبيلي، ينظر، ضرائر الشعر، تحقيق السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1982م
6. ابن منظور، لسان العرب، ج3، تحقيق عبد الله على الكبير وآخرون، دار المعارف، مصر د.ط
7. أبو المكارم، الجملة الفعلية، ط1، سنة 2007م-1428هـ
8. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1978
9. أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، الطبعة الأولى، بيروت، دار العودة، 1971
10. أدونيس علي أحمد سعيد، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979
11. أدونيس، الثابت والمتحول، ج7، دار العودة، بيروت، ط1، ص1978.
12. أدونيس، ديوان الشعر العربي، ج2، دار العودة، بيروت، 1978
13. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1978
14. أدونيس، علي أحمد سعيد، فاتحة لنهايات القرن 1980.
15. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.
16. إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة

17. إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ج1، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1984
18. بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، عالم الكتاب، القاهرة، ط1، 1430هـ / 2009م
19. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994
20. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992، بيروت
21. الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، الدخائر، 2002
22. جان بول سارتر، ما الأدب، ترجمة محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1971
23. جرمي هو ثورن ترجمة د. عبد الرحمن محمد رضا، النقد والنظرية النقدية، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990
24. جلال الربعي، في الأسطورة والرمز عند بدر شاكر السياب، دار محمد علي، تونس، ط1، 2003
25. جليل كمال الدين، الشعر العربي وروح العصر، دار العلم للملايين، بيروت، 1974
26. جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984
27. حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية معجمية، دار المعرفة الجامعية للنشر والتوزيع، سنة 1998
28. حمادي الصمود، التفكير البلاغي عن العرب، أسسه وتطوره إلى قرن السادس، منشورات الجامعة التونسية
29. خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط2، 1982
30. خالدة سعيد، حركية الإداع، دار الفكر، بيروت، ط3، 1986
31. د. سامي مهدي، أفق الحداثة وحداثة النمط، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1988

32. دانييل هنري باجو، ترجمة د. غسان السيد، الأدب العام والمقارن، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997

33. ديفيد ديتشس، مناهج النقد الأدبي، ترجمة: محمد يوسف نجم، م: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، نيويورك، 1967

34. ديوان جميل صدقي الزهاوي، 1/3، دار العودة، بيروت، ط1972.

35. ديوان عبد الوهاب البياتي، مج2، دار العودة، بيروت، ط3، 1979

36. ديوان، بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 1971، ج1

37. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر

38. زكي العشماوي، الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، مؤسسة جابر عبد العزيز مسعود البابطين للإبداع الشعري

39. سان جون بيرس، رسالة الشاعر، الآداب، ع2، فبراير 1961

40. سعيد موزون، مدخل إلى تكسير البنية وتجديد الرؤيا في الشعر العربي الحديث، دراسات أدبية ونقدية.

41. سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011، ط1، 1432-2011

42. سيار جميل، نسوة ورجال، ذكريات شاهد الرؤية، دار الحياة

43. سيدي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، بغداد، 1982

44. شكري محمد عياد، كتاب أرسطو ليس في اشعر هيئة الكتاب، القاهرة، 1993

45. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت

46. صلاح عبد الصبور، ديوان الناس في بلادي، دار العودة، بيروت

47. صلاح فصل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، القاهرة، 1998

48. عائشة عبد الرحمن، قيم جديدة في الأدب العربي، دار المعارف بمصر

49. عبد الجبار داود البصري، نازك الملائكة، الشعر والنظرية، دار القلم

50. عبد الحميد السيد، دراسات في اللسانيات العربية، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، سنة 2004م-1424هـ

51. عبد العزيز بن ناصر المانع، عيار الشعر لابن طباطبا العلوي، دار العلوم، الرياض، 1985
52. عبد العزيز شرف، كيف تكتب القصيدة، مؤسسة المختار، القاهرة، 2001
53. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، حققه وقدم له، محمد رضوان الداية، فايز الداية، مكتبة سعد الدين، دمشق، ط2، 1987م
54. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، طبعة دار المعرفة
55. عبد الله أحمد المهنا، نازك الملائكة، دراسات في الشعر والشاعرة، دار العاصمة
56. عبد الله التطاوي، الصورة الفنية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة
57. عبد الله عشي، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، ط1، 2009، الجزائر
58. عز الدين إسماعيل، أسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986
59. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط2، 1972
60. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967م
61. العلاق علي جعفر، في حداثة النص الشعري، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003
62. علي أحمد باكثير، إخناتون ونفرتيتي، مكتبة مصر، القاهرة، ط1940، ص42.
63. علي أحمد باكثير، مقدمة ترجمة روميو وجولييت، مكتبة مصر، د-ت
64. علي قاسم الزبيدي، درامية النص الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، دار الزمان، ط1، 2009
65. غنيمي هلال، الأدب مقارن، دار العودة، بيروت، ط3
66. فاضل جهاد، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، سنة 1984
67. كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، قراءة في المكونات والأصول دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004

68. الكبيسي، الائتلاف والاختلاف، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق
69. لوناس شعباني، موقف النقد من حركة الشعر الحر، أطروحة دكتوراه، جامعة تيزي وزو، 2007
70. مالكم برادبري، جيمس ماكفارلن، ترجمة مؤيدة حسن فوزي، الحداثة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987
71. محمد أحمد الغرب، طبيعة الشعر، منشورات أواق، المغرب، 1985
72. محمد أحمد ربيع، في تاريخ الأدب العربي الحديث، دار الفكر، عمان، الأردن، ط2، 2006
73. محمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، ط1، سنة 1996
74. محمد الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي، السياب، نازك، البياتي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، بيروت، 2003
75. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها في الشعر المعاصر
76. محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، المعرفة ع 285، نوفمبر 1985
77. محمد حمو، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، ش.م.ل. بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1996.
78. محمد شفيق غربال، الموسوعة العربية المسيرة، دار النهضة، لبنان، 1980.
79. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط5، د.ت
80. محمد لطفي اليوسفي في بنية الشعر العربي، دار سراس للنشر، تونس، 1985
81. محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2001
82. محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1987
83. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبي في الشعر العربي الحديث، منشأ المعارف، الإسكندرية.
84. مصطفى عبد الشافي، في الشعر الحديث والمعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998/10980

85. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981
86. مطارحات في فن القول، محي الدين صبحي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978
87. ميخائيل أو فيبيانيكوف، الصورة الفنية، ضمن الكتاب مشكلات علم الجمال الحديث... قضايا وآفاق، ترجمة فريق من دار الثقافة الجديدة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1979
88. ميخائيل نعيمة، الغربال، دار العودة، بيروت، ط1978
89. ناجي علوش، ديوان بدر شاكر السياب، ديوان أزهار وأساطير
90. نازك الملائكة، ديوان شظايا ورماد، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط2، 1979
91. نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، مج2، دار العودة، بيروت، 1986
92. نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، لبنان، ط11
93. نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلوم للملايين، لبانان، ط2، 1965
94. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط14، 2007
95. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، 1967
96. نازك الملائكة، مقدمة ديوان شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، ط1، 1981
97. نذير العظمة، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي الثقافي بجدة، شعبان 1408ه،/1988م
98. يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978
99. يوسف الخياط، معجم المصطلحات العلمية والفنية، دار لسان العرب، بيروت

المجلات:

1. أدونيس، أشجار... لا يقدر الربيع نفسه أن يقدم لها عكازاً، مجلة اليوم السابع (باريس)، العدد 150، السنة الثالثة، الاثنين 23 مارس 1987
2. إسماعيل دندي، الرؤية والشعر العربي الحديث، مجلة المعرفة، العدد339، ديسمبر، 1991

3. جريدة (الزمان)، العدد 1926، التاريخ 20 يونيو 2007م
4. سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله، بحث بمجلة علم الفكر الكويتية
5. عبد الواحد لؤلؤة، مجلة شعر، العدد43، صيف 1969، قضية الشعر الحر في العربية.
6. عبده بدوي، تجربة علي أحمد باكثير في الشعر، مجلة الفيصل، الرياض، العدد 182، شعبان 1412هـ/فبراير 1992م
7. عناصر تحديث النص الشعري في مجلة الشعر، شهادة دكتوراه، الطالبة منى علام، 1426-1427هـ / 2005-2006م.
8. لمياء خليفي باشا، المعجم الشعري الحديث بين المقاربة النقدية والممارسة، مجلة عمان، العدد 117، 2005.

مواقع الانترنت:

1. مسعد زياد، دكتوراه فلسفة في الأدب الحديث والنقد. موقع اللغة العربية: http://www.drmosad.com.

الفهرس

فهرس الموضوعات

بسملة

كلمة شكر

إهداء

مقدمة.. أ

المدخل:.. 01

الفصل الأول: الحداثة في الشعر العربي المعاصر

المبحث الأول: الصورة في الشعر العربي الحديث.................................. 12

المبحث الثاني: اللغة في الشعر العربي الحديث.................................. 25

المبحث الثالث: ظاهرة الغموض لدى دعاة الحداثة................................. 37

المبحث الرابع: الرؤيا الشعرية في الشعر العربي الحديث.......................... 53

المبحث الخامس: التحديث في الشعر الحديث المعاصر.............................. 61

المبحث السادس: التجديد في الشعر الحر.. 71

الفصل الثاني: نازك الملائكة قصيدة الكوليرا أنموذج

المبحث الأول: البيبليوغرافيا نازك الملائكة..................................... 81

المبحث الثاني: تحليل أسلوبي وبلاغي لقصيدة الكوليرا "نازك الملائكة"............. 88

المبحث الثالث: وجه التجديد فيها.. 106

خاتمة.. 114
قائمة المصادر والمراجع.. 117
فهرس الموضوعات